

பாலங்கள்

பரல்கள்-3

பதிப்பாசிரியர்கள்

ஆர். இராதாகிருஷ்ணன்
பீ. மு. அஜ்மல்கான்
இ. முத்தையா

முதற் பதிப்பு - நவம்பர் 1978
உரிமைப் பதிவு

விலை ரூ 10
500 பிரதிகள்

விற்பனை உரிமை
முத்துப் பதிப்பகம்
மாதவி, ஆழ்வார்நகர்
மதுரை 625 019

அச்சிட்டோர்
அருசா பிரிண்டர்ஸ்
மதுரை.

டாக்டர். முத்துச்சண்முகன்
பேராசிரியர், தமிழியல் துறைத்தலைவர்
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை — 625021



முன்னுரை

மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழியல் துறை ஆராய்ச்சி மாணவர்கள் வாரந்தோறும் நடைபெறும் புதன்வட்டக் கருத்தரங்கில் படித்து, விவாதித்துத் திருத்தி, அச்சிடப்பட்ட இருபத்தி நான்கு ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகள் 'பரல்கள்' மூன்றில் இடம் பெறுகின்றன. தங்கள் ஒத்துழைப்பில் பொருட்செலவினைப் பகிர்ந்துகொண்டு இவ்விதழை வெளியிடுகின்றனர். ஆண்டுக்கு ஒன்றாக வெளிவருகின்ற மூன்றாவது பரல்கள் இது.

தமிழ்நாவல், சிறுகதை இவைகளைப் பற்றி எட்டுக் கட்டுரைகள். தெருக்கூத்தினைப் (நாட்டுப்புறவியல்) பற்றி ஒரு கட்டுரை. தமிழ் நாட்டில் முக்கியமான கோயில்களில் ஒன்றான அழகர் கோயிலைப் பற்றிய கட்டுரை ஒன்று. பண்டைத் தமிழ் இலக்கியத்தில் காமக்கிழத்தி, பரத்தை, கைக்கிளை இவைகளைப் பற்றிய கட்டுரைகள் மூன்று. யாப்பினைப் பற்றிய கட்டுரை ஒன்று. இலக்கணம், மொழியியல் இவைகளைப் பற்றிய கட்டுரைகள் ஒன்பது. சமுதாய மொழியியலைப் பற்றிய கட்டுரை ஒன்று. இப்பாகுபாடு மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழியல் துறையில் நடைபெற்று வருகின்ற ஆராய்ச்சிகளின் விரிந்த பரப்பினைக் காட்டும்.

''வேருக்கு நீர்'' காந்திய வழி— அஹிம்சை வழி × வன்முறை இரண்டிற்குமிடையே உள்ள போராட்டத்தை விளக்குகிறது. இளைய சமுதாயத்தில் காந்தீய வழியை எவ்வாறு பரப்பலாம் என்பதை இந்நாவல் விளக்குகிறது. ஆனால் கட்டுரை ஆசிரியர் ஆராய்ந்து கண்ட புதுமைகள் என்ன?

''கலைமகளில் சமயம்'' — இது ஒரு புதிய முயற்சி. குறிப்பிட்ட ஒரு கால எல்லைக்குள் கலைமகளில் வெளிவந்த கதைகளில் காட்டப்படுகின்ற சமயக் கோட்பாடுகளை வகைப்படுத்துகின்றார் ஆசிரியர். சமயக் கோட்பாடுகளைப்பற்றிக் கதை எழுதும் ஆசிரியர் அக்கோட்பாடுகளைக் கற்றுத் தெளிந்தபின் எழுதுதல் நலம். இன்றேல் ஆசிரியர் சுட்டுவது போன்று அபத்தமான கருத்துக்களைக் கூறி நகைப்புக்கு இடமாவார்.

''நனவோடை நாவல்கள்''— அத்தகைய நாவல்களுக்கு லா. ச. ரா, நீல. பத்மநாபன் ஆகியோரின் நாவல்களை அடிப்படையாகக்கொண்டு இலக்கணம் வகுக்க முயலுகின்றார். நல்ல முயற்சிதான். சில இடங்களில் ஆசிரியரும் நனவோடையிலேயே எழுதுகின்றாரோ என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. நா. பா. நாவல்கள் இரண்டு உடன்பாட்டாலும் எதிர்மறையாலும் திரையுலகக்கோளாறுகளை விளக்குகின்ற முறையினை ''நா. பா. நாவல்களில் திரையுலகம்'' என்ற கட்டுரை கூறுகிறது.

தொடக்ககால மதிவாணன் போன்ற நாவல்களைச் செய்யுளிடையிட்ட வீரதீரக்கதை என்று இலக்கணம் கூறுகிறது ''மதிவாணன் நாவல் ஒரு மதிப்பீடு'' என்ற கட்டுரை. கட்டுரை ஆசிரியர் இலக்கணத்தையும் மதிவாணன் நாவல் நடையிலேயே கூற முயல்கிறார் போலும். ''துப்பறியும் தமிழ் நாவல்கள்''—ஒதுக்கப்பட்ட ஒரு பகுதி. துப்பறியும் நாவல்களில் உத்தியாகிய பகுப்பு முறை, தொகுப்பு முறையினை ரெங்கராஜுவின் நாவல்களுக்குப் பொருத்திக் காட்டுகிறார். இக்கோட்பாட்டினை உருவாக்கியவர் யார்? ரெங்கராஜு மறைபொருளைக் கையாளும் விதத்தினையும் விளக்குகின்றார்.

''தமிழ் நாவல்களில் பெண்கள்'' பற்றி இரண்டு கட்டுரைகள். மு. வ. நாவல்களில் பெண்கள் பற்றியும், ஜெயகாந்தன் நாவல்களில் பெண்கள் பற்றியும் ஆராயப்படுகின்றன. மு. வ. நாவல்கள் சிலவற்றில் வருகின்ற தலைமைப் பாத்திரங்களைப் பொருத்தி ஆராய்கின்றார் சிவக்கண்ணன். ஜெயகாந்தன் படைத்த பெண்கள் அனைவரையும் தொகுத்து, வகுத்துக் காட்டுகின்றார் திருமலை. மு. வ. வின் பெண்ணுலகம் ஜெயகாந்தன் காட்டும் பெண்ணுலகம் போலப் பரந்துபட்டோ, வேறுபட்டோ, முரண்பட்டோ, நுட்பமாகவோ தோன்றவில்லையே இது நாவல் ஆசிரியர் குறையா? கட்டுரை ஆசிரியர் குறையா? சிவக்கண்ணனுடைய கட்டுரையை இன்னும் கொஞ்சம் கவனமாகப் புருடைப் பார்த்திருக்கலாமே?

''தெருக்கூத்து'' — இது ஒரு அறிமுகந்தான். உள்ளே செல்லாது மேலோட்டமாக ஓடுகிறார். நம்மையடுத்திருக்கின்ற கோயில்களைப்பற்றி நமக்கென்ன தெரியும்? தெரிந்து கொள்ளத்தான் விரும்புகிறோமா? இரண்டும் இல்லை. நாம் மேற்போக்காகப் பார்க்கும் கோயில் நடைமுறைகளின் உள்ளே மறைந்து கிடக்கும் வரலாறு எவ்வளவு பெரியது? ''ஆண்டாரும் சமயத்தாரும்''— அழகர் கோயில் ஆட்சி முறையில் இத்தகைய வரலாற்றுப்பின்னணியை விளக்குகிறது.

''வரலாற்றுப் போக்கில் கைக்கிளை'' – கைக்கிளைக் கோட்பாட்டில் நிகழ்ந்த மாற்றங்களைத் தொல்காப்பியர் முதல் பாரதியார் வரை ஆராய்கின்றார் ஆசிரியர். இடையில் சங்ககாலம், முத்தொள்ளாயிரம், பக்தி இலக்கியம், உலா இவைகள் கருதும் கைக்கிளைக் கோட்பாட்டையும் விளக்குகின்றார். காமக்கிழத்தி வேறு: பரத்தை வேறு என்கிறார் அ. சீநிவாசன். காமக்கிழத்தி 'Concubine' போன்றவள். தலைவியோடு ஒத்துவைத்துப் பேசப்படுகின்றவள். ஆனால் தொல்காப்பியர், காமக்கிழத்தியையும் 'பரத்தை' என்ற சொல்லால் குறிப்பிடுகின்றார் என்று கூறுகின்றார் சிதம்பரம்பிள்ளை. சீநிவாசன் கருத்தோடு இவர் உடன்படுகின்றாரா? முரண்படுகின்றாரா? அது மறைபொருள்.

''பின்னிலை உருபுகளை'' (Post Positions) particles என்கிறார் அஜ்மல்கான். நான் அவற்றை 'Secondary Casal System' என்று குறிப்பிடுகிறேன். இவற்றை இலக்கண உரையாசிரியர்கள் சொல்லுருபுகள் என்கின்றனர். இவ்வாறு ஏன் கருதுதல் ஆகாது? ''முஸ்லீம் உறவுமுறைப் பெயர்கள்'' – மதுரை மாவட்ட முஸ்லீம்கள், தஞ்சாவூர் முஸ்லீம்கள்—இவர்களுடைய உறவுமுறைப் பெயர்களில் காணப்படும் வேறுபாடுகளை ஆராய்கிறது. பாகுபாடு நன்று. இவ்வேறுபாடுகளுக்கும் அவர்களுடைய சமுதாயப் பழக்கத்திற்கும் இருக்கின்ற தொடர்பு என்ன?

''தொல்காப்பியத்தில் காலம்'' — தொல்காப்பியர், காலத்தை உருபன் நிலையில் விளக்காது தொடரன் நிலையில் விளக்குகிறார் என்கிறார் அஞ்சலி அன்னபாய். அவருடைய முடிவினைப் பொருத்திக் காட்டி மேலும் விளக்குதல் வேண்டும். ''தொழிற்பெயர்-ஓர் ஆய்வு'' பொருளடிப்படையில் தொழிற்பெயரை விளக்க முயலுகின்றார் ஆசிரியர். இந்த அடிப்படை வழுக்கும் பாறை.

''தொடரமைப்பில் பிறமொழித்தாக்கம்'' – நல்ல முயற்சிதான். ஆனால் உள்ளடக்கத் தாக்கம் மொழித்தாக்கம் ஆகுமா? செய்த, செய்கின்ற, செய்யும், செய்யா, செய்யாத என்ற பெயரெச்சங்கள் சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் மொத்த எண்ணிக்கையைக் கொடுத்திருக்கின்றார் சரோஜினி. அடிப்படை வேலைதான். ஆனால் இதனால் பெறப்படும் மொழியைப் பற்றிய வரலாற்று உண்மைகள் என்ன?

''மொழிநடை ஆராய்ச்சியில் மாற்றிலக்கணத்தின் பங்கு'' – ஒரு புதிய முயற்சி. மொழிநடை என்பது மனிதனின் மொழி ஆற்றலுக்கேற்ப விகாரங்களைப் பயன்படுத்திப் பல வேறுபட்ட வாக்கியங்களை அமைக்கும் பழக்கம் ஆகும். ஆர். சண்முகசுந்தரத்தின் 'அதுவா

இதுவா' என்ற நாவலில் வருகின்ற வாக்கியங்களை வகைப்படுத்தி ஒவ்வொரு வகை வாக்கியமும் எத்தனை விழுக்காடு வருகின்றது என்று கூறுகிறார். இதுதான் இவருடைய நடையின் சிறப்பியல்புகள் என்று எவ்வாறு அறுதியிடுவது? மற்றவர்கள் நாவல்களில் இந்த விழுக்காடு இல்லை என்று எவ்வாறு கூறுவது? ஏன்? இன்றைய தமிழுக்கே இது பொது இயல்பு என்று ஏன் கூறமுடியாது? எவ்வாறுமினும் நடையின் சிறப்பியல்பைக் காண மற்றொன்றோடு ஒப்பிட்டால் ஒழிய—அந்த மற்றொன்று பொது இயல்பாகக்கூட இருக்கலாம்—முயற்சி பயன் அளிக்காது.

பிச்சையின் கட்டுரைகள் இரண்டும் யாப்பிலக்கணத்தைப் பற்றியன. உயிரளபெடை—குற்றெழுத்து—அளபெடுக்கும் முறையைக் கூறி அளபெடையால் அசை மாற்றம் அடைதலையும் அடையாமையையும் விளக்குகிறார். காலப்போக்கில் தொடைவளர்ச்சியில் எதுகை மோனை இரண்டும் இடைக்காலத்தில் அடைந்த உட்பிரிவுகளையும், இணைப்பகுப்பில் அடங்கிய உறழ்ச்சித் தொடைகளின் வளர்ச்சியையும் சுட்டுகின்றார். ''திருவாசகத்தில் வட சொற்கள்''—வட சொற்கள் திருவாசகத்தில் இடம்பெற்ற பொழுது அடைந்த மாற்றங்களையும் அதனால் தமிழ்மொழியின் இலக்கண அமைப்பு அடைந்த மாற்றங்களையும் கூறுகிறது.

ஒவ்வொரு கட்டுரையும் ஒவ்வொரு கருத்தில் ஆழ்ந்து சென்று ஆழம் காண விழைகிறது. கட்டுரை ஆசிரியர் ஒவ்வொருவரையும் பாராட்டுகிறேன். அவர்களிடம் மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழியல் துறையும், தமிழ்நாடும் மேலும் பல அரிய கருத்துக்களை எதிர்பார்க்கின்றன.

வாழ்க! இவர்கள் முயற்சி வளர்க!

மதுரை
12-7-78

மு. வ.

சில வார்த்தைகள் . . .

மதுரைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ் ஆய்வாளர் மன்றத்தால் நடத்தப்பெறும் புதன் வட்டக் கருத்தரங்கில் பரிசோதனை செய்யப்பட்ட ஆய்வுச் சிந்தனைப் பரல்களைத் தொகுத்து வெளியிடுவதில் பெருமைப்-படுகிறோம். ஆய்வாளர்களுடைய கருத்துக்களின் தரத்தையோ அல்லது படைப்பாளியின் படைப்புக்களின் தரத்தையோ உரசிப் பார்க்காமல், அவர்களுடைய முகங்களை மோந்து பார்த்துக் கருத்துக்களைக் கூறி ஆரவார ஆராய்ச்சி அரசியல் நடத்தும் ஆராய்ச்சிக் கட்சிகளுக்கிடையே எந்தவித விருப்பு வெறுப்புகளுக்கும் இடம் கொடுக்காமல் அறிவுப் பூர்வமாகக் கருத்துக்களை அணுகுகின்ற பக்குவத்தை எங்களில் ஏற்-படுத்தியவர் எங்கள் பேராசிரியர் டாக்டர். முத்துச்சண்முகனார் அவர்களே. இது எங்களுடைய சத்தியமான வாக்குமூலம். இந்நூலுக்கு முன்னுரையும் தந்துவந்த அவருக்கு எங்கள் உள்ளத்துணர்வுகளை காணிக்கையாக்குகின்றோம். எங்களின் இந்தச் சூழலை அசுத்தப்படுத்த முயற்சிக்காமல் எங்கள் சிந்தனைகள் ஆரோக்கியமாக வளர்வதற்கு ஊட்டச் சத்து அளித்த மற்ற ஆசிரியப் பெருமக்களுக்கும், ஆய்வாளர் மன்றத்தின் அறிவுரையாளர்களாக விளங்கி வழிநடத்திய டாக்டர். விஜயவேணுகோபால், டாக்டர். நீதிவாணன் ஆகியவர்களுக்கும் நன்றி. 'பரல்கள்' உருவம் பெறத் துணை நின்ற அருசா அச்சகத்-தார்க்கும், பரல்களின் விற்பனை உரிமையை ஏற்றுக்கொண்ட முத்துப் பதிப்பகத்தார்க்கும் நன்றி.

பதிப்பாசிரியர்கள்

ஆர். இராதாகிருஷ்ணன்
பீ. மு. அஜ்மல்கான்
இ. முத்தையா.

நவம்பர், 1978
மதுரை-21

1

சபா. அருணாசலம்

'வேருக்கு நீர்' நாவலில் காந்தியம்

இலக்கியப்படைப்புக்களுக்கும் சமூக அமைப்பில் ஏற்படுகிற மாற்றங்கள் கொந்தளிப்புகளுக்கும் நெருங்கிய தொடர்புண்டு. இலக்கியப் படைப்புக்கள் சமூகத்தில் மாறுதல்களை ஏற்படுத்தியது உண்டெனினும் சமூக மாற்றங்களின் சாயல் படிந்த இலக்கியங்களே மிகுதி[1] என்பது சமூகவியல் அறிஞர்கள் கண்ட உண்மையாகும். இந்திய நாடுவிடுதலை பெறுவதற்காக நிகழ்த்திய போராட்டம் இந்திய சமூகவாழ்க்கையில் பெரும் மாறுதல்களை ஏற்படுத்தியது. நாடு விடுதலை பெறுவதற்குமுன்பு விடுதலைப் பேரியக்கம் உந்து சக்தியாக இருந்து பல எழுத்தாளர்களை உருவாக்கியது. அவர்களில் பெரும்பாலானவர்கள் காந்திய அடிச்சுவட்டைப் பின்பற்றிச் சென்றவர்கள். அவர்களின் படைப்புக்களில் காந்தியம் தலைநிமிர்ந்து நின்றது.[2] இந்தியாவின் பல்வேறு பகுதிகளில் தோன்றிய எழுத்தாளர்கள் விடுதலைப்போராட்டத்தையும், இந்தியத் தந்தையாம் காந்தி அடிகளையும் எழுதத் தவறவில்லை.[3]

தமிழ் இலக்கியத்திலும், புதிதாக வளரத் தொடங்கிய இலக்கிய வகையான தமிழ் நாவல்களிலும் காந்தியத் தாக்கம் படிந்தது. காந்தியத்தை மையக் கருப்பொருளாகக் கொண்ட நாவல்கள் நாடு விடுதலை பெறுவதற்கு முன்பே வெளிவந்தன. டாக்டர் மு. வரதராசனார், ''காந்தியடிகளின் நெறியிலும் வாழ்விலும் தம் நெஞ்சைப் பறிகொடுத்து, இந்த நாட்டுக் கிராமங்களின் முன்னேற்றத்தில் ஆர்வம் கொண்ட கே. எஸ். வேங்கடரமணி நாவல் துறையில் ஈடுபட்டார். முருகன் ஓர் உழவன் (1928) கந்தன் ஒரு தேசபக்தன் (1938) அவர்

ஆங்கிலத்தில் எழுதிப் பின்னர் தமிழில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டவை. தமிழ்நாட்டுக் கிராம வாழ்க்கையை உள்ளவாறு வரைந்து, கிராம மக்களுக்கு நல்வாழ்வுக்கு வழிகாட்டும் முறையில் பல மாந்தர்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் அவற்றில் படைத்திருக்கிறார்''[4] என்று கூறுவது தமிழில் காந்திய நாவல்களின் தொடக்கத்தைச் சுட்டிக் காட்டுவதாக அமைகின்றது. அதன்பின் தமிழில் கல்கி, வை. மு. கோதைநாயகி அம்மாள், நாரணதுரைக் கண்ணன், கல்யாணசுந்தரம், அகிலன், நா. பார்த்தசாரதி, ராஜம் கிருஷ்ணன், ர. சு. நல்லபெருமாள், சிதம்பர சுப்ரமண்யன் ஆகியோர் காந்தியக் கொள்கைகளைப் பிரதிபலிக்கின்ற நாவல்களைப் படைத்துள்ளனர்.

காந்தி நூற்றாண்டு விழாவை ஒட்டி இரு காந்திய நாவல்கள் தமிழில் வெளிவந்தன. திரு.நா.பா.வின் 'ஆத்மாவின் ராகங்கள்', திரு-மதி ராஜம் கிருஷ்ணனின் 'வேருக்கு நீர்' ஆகியவை அவ்விரு நாவல்-களாகும்.

தமிழில் காந்தியத்தாக்கம் பற்றிக்கட்டுரை எழுதிய 'ஆண்டாள்' காந்தியத் தாக்கம் தமிழ் இலக்கியங்களில் மூவகையில் அமைந்திருப்-பதாகக் குறிப்பிடுகிறார். முதல்வகை மேலோட்டமானது, இரண்டாம் வகை சில கருத்துக்களை மட்டும் குறித்துச் செல்வது, மூன்றாம் வகை காந்தியக் கொள்கைகளே கருவாக அமைந்து, கூறுகின்ற செய்தியோடு பிணைந்திருப்பது. மிக ஆழ்ந்த காந்தியத் தாக்கம் என்று அவர் இதனைக் குறிப்பிடுகின்றார்.[5]

'வேருக்கு நீர்' நாவலில் மூன்றாம் வகையாக ஆண்டாள் குறிப்-பிடும் முறையில் காந்தியத் தாக்கம் அமைந்திருப்பதைக் காண்கிறோம். 'வேருக்கு நீர்' என்னும் தலைப்பே குறியீடாக அமைந்தது. விடுதலை பெற்ற பின் நாட்டில் வன்முறையில் நம்பிக்கை கொண்ட இளைஞர் கூட்டம் பெருகியிருப்பதை ஆசிரியை காண்கிறார். ஆன்ம வலிமையை விடுத்து உடல்வலிமையில் நம்பிக்கை கொண்டு பலாத்கார வழிகளில் இறங்குவோரைக் கண்டு வேதனைப்படும் ஆசிரியையின் துடிப்பே இந்தநாவல். ஆன்மா என்பது வேர். ஆன்ம சக்தியை வளர்த்து, தனி மனிதர்கள் ஒழுக்கத்தை ஓம்பி வாழ வேண்டும் என்பதே காந்தியத்தின் உயிர் நாடி. வேருக்கு நீர் ஊற்றினால்தான் இலை, பூ, காய், செழிக்-கும். ஆன்மாவுக்கு வலுவூட்டி தனிமனித ஒழுக்கத்தைப் பேணிக் காத்தால்தான் சமுதாயம் செழிக்கும். ஆகவே இளைஞர்கள் உடல் வலிமை ஒன்றையே நம்பும் பலாத்காரத்தை விடுத்து அஹிம்சை வழி நடந்து வேருக்கு நீர் ஊற்ற வேண்டும் என்று ஆசிரியை விரும்புகிறார். இதுவே ஆசிரியை நாவலில் கூறும் செய்தியாகும், இவ்வாறு காந்தி-யமே கருவாக அமைந்துள்ளது.

காந்தி நூற்றாண்டு விழா

கதையின் தொடக்கமே காந்தி நூற்றாண்டு விழாக் கொண்டாட்டத்தோடு தொடங்குகிறது. காந்திய வழியில் வந்த தொண்டர் ராம்ஜி நீலமலைக் காட்டுக்குள் ஒரு மூலையில் தொடங்கிய ஆசிரமத்தால் பயன் பெற்ற காட்டு மக்களின் குழந்தைகள் அந்த விழாவை உதகையில் கலைநிகழ்ச்சி மூலம் கொண்டாடுகிறார்கள். அந்த விழாவில் ஜோசப், 'அன்பாலும் அருளாலும் சிறுமைகளை ஒழிக்கப் பாடுபடுவதே இந்த நூற்றாண்டு விழாவைக் கொண்டாடுவதன் பொருள். பாரத நாட்டின் பண்பாடாய் வந்த அஹிம்சையும் சத்தியநெறியும் நைந்து, வன்முறையிலும் ரத்தப் புரட்சியிலும் இளம் சமுதாயம் நம்பிக்கை வைக்கும் அபாயத்தை உணர்ந்து, அதைப் போக்கும் வழிகாண இந்த நூற்றாண்டைக் கொண்டாட வேண்டியதன் அவசியத்தை வற்புறுத்துகிறார்'. (பக்: 28) ஆசிரியை தன்னுடைய நாவலின் நோக்கத்தையே ஜோசப் வாயிலாகக் கூறுகிறாற் போலத் தோன்றுகிறது.

தனிமனித ஒழுக்கம்

காந்தியடிகள் தனிவாழ்விலும், சமூக வாழ்விலும், தனி மனித ஒழுக்கத்தைப் பெரிதும் வற்புறுத்துகிறார். மனிதன் தனக்குத் தானே விதித்துக் கொண்ட ஒழுக்கக் கட்டுப்பாட்டுக்குள் அடங்கி வாழவேண்டும் என்பதில் பெரிதும் நம்பிக்கையுடையவர். காந்தியடிகள் கூற்றாகவே இந்தச் செய்தி நாவலில் இடம் பெறுகிறது. 'சபர்மதி ஆசிரமத்தில் இருந்தபோது காந்திஜி, அப்பா எல்லோரும் தினமும் மாலையில் நடக்கப் போவார்களாம். அப்பாவிடம் அந்த மதிலைக்காட்டி, "பாபுஜி, சிறையில் இருக்கும்போது நாம் விடுதலையை இழந்துவிட்டதாக நினைக்கிறோம். இந்த மதில்புறத்தே தெரியும் சுவர் அதனை நினைவு படுத்திக் கொண்டே இருக்கிறது. ஆசிரமத்தில் இதைப்போலப் புறச்சுவர்களில்லை. ஆனால் அகத்தே சத்தியம், எளிமை, தியாகம், அஹிம்சை ஆகிய நற்பண்புகளைச் சுவராக எழுப்பிக் கொண்டாலேயே நாம் விடுதலையின் முழு இன்பத்தையும் பயனையும் பெற முடியும்" என்பாராம் காந்தி என்று நினைவு கூர்கிறாள் யமுனா. விடுதலைக்குப்பின் இந்த நாட்டில் தனிமனித ஒழுக்க மதிப்புக் குறைந்து போனதை எண்ணியும் அவள் வேதனைப்படுகிறாள். 'விடுதலை தீய சக்திகளுக்கும் எழுச்சி கொடுத்து விடக்கூடும் என்பதை அவர் (காந்தி) வலியுறுத்தி இருக்கிறார். விடுதலை என்பது வெறும் அரசியல் விடுதலை மட்டுமில்லை என்று கூறி இருக்கிறார். தனிமனிதனின் ஒழுக்க உயர்வினாலேயே ஜனநாயக அரசு வெற்றிகரமாகச் செயல்பட முடியும். இதை விடுதலை பெற்ற நாட்டின் அரசியல் தலைவர்கள் பிடியாகப் பற்றியிருந்தால் இன்று

இப்படி ஒரு சீர்கேடு வந்திருக்குமா? (34) என்று பொருமுகிருள் யமுனு. ஜனநாயகம் சிறக்க, தனிமனிதன் செம்மைநெறியில் ஒழுகுதல் வேண்டும். தேவைகளை அதிகரித்துக் கொள்ளும் மாய சுபீட்சம் உண்மையில் வண்மை அல்ல. விஞ்ஞான அறிவியல் வளர்ச்சியில் மனிதனின் விலங்கியல் தன்மையே பெருகுமானுல் அவன் உண்மையில் ஒளியை நோக்கி விடுதலை பெற்றிருப்பவனல்ல' என்றுதீப்பொறிகள் இளைஞர் கூட்டத்தில் யமுனு பேசுகிருள் (101).

அஹிம்சையும் வன்முறையும்

அஹிம்சைக் கொள்கையை 'வேருக்கு நீர்' என வலியுறுத்தும் இந்த நாவலில் ஆசிரியை அஹிம்சைக்கும் வன்முறைக்கும் இடையே நிகழும்போராட்டங்களைக் காட்டுகிருர். யமுனு அஹிம்சைப் பிடிப்புள்ளவள், சுதீர் வன்முறையின் மூலமாகவே இந்த நாடு நலமும் வளமும் அடைய முடியும் என்று நம்புபவன். இவர்கள் இருவருக்கும் இடையே நிகழும் உரையாடலும், தீப்பொறிகள் கூட்டத்தில் யமுனு பேசும் போது அங்கே இளைஞர்கள் தொடுக்கும் கேள்விக்கணைகளும் இருவேறு முரண்பட்ட கொள்கையில் நம்பிக்கை கொண்டோரின் போராட்டம் ஆகிறது. 'கமலம்மா, நீங்கள் ஒன்று மட்டும் திடமாக நம்புங்கள். இவர்கள் கொள்கைப்படி நம் நாட்டில் புரட்சி வந்து சமமாகவே முடியாது. இந்த வழியே தப்புவழி, தப்புவழியில் இறங்கியவர்கள் எப்படியும் ஒரு நாள் நேர்வழிக்குத் திரும்பித் தாஞக வேண்டும். என்று உறுதியாகப் பேசுகிருள் யமுனு, சுதீரையும் தன்னேடு சேர்ந்து அகிம்சை வழியில் போராட அழைக்கிருள். (36, 38) சுதீர், கேரன், மாரன் முதலியோர் காட்டில் மறைந்து வாழ்ந்துராப் ஜியின் ஆசிரமத்திலேயே 'காந்திய எதிர்ப்பு'த் தாள்களை வீசுகின்றனர்.

அஹிம்சை கோழையின் போர்வை
வோட்டு முறையால் நாட்டு வாட்டம் தீராது
வேட்டு முறையால் அது தீரும்
காந்தியப் பிதற்றல் பிற் போக்குத்தனம்
இந்தியாவின் தலைவிதியை மாற்றிவைக்கப்
புரட்சி செய்வோம்

என்று இரத்தத்தால் விரல் முத்திரை பதித்த தாள்களை வீசுகின்றனர். கல்கத்தாவில் தங்கியிருந்தபோது அங்கு நிகழ்ந்த வன்முறைகளைக் கண்டு கண்டு உள்ளம் நைகிருள். அவள் அஹிம்சை நெறியைக் கூறப்போக அவளையே சந்தேகிக்கிருர்கள் (151). இறுதியில் ஜோசப் அம்மாவனின் முயற்சியால் அமைதிப்படை அணிவகுப்பு நடப்பதை ஆசிரியை காட்டுகிருர் (251).

வேருக்கு நீர் நாவலின் தலைவி யமுனு. அவளைச் சுற்றியே

கதை நிகழுகிறது. காந்தியக் கொள்கையில் பிடிப்பும் அதை உறுதி உடன் பின்பற்றும் நம்பிக்கையும் கொண்டவள் யமுனு. அவளுடைய புறவாழ்விலும், அகவாழ்விலும் அவள் கொண்ட கொள்கைகளுக்கு எதிராகப் போராட்டம் நிகழ்வதே கதை. சுதிர், இந்துநாத், பெரியப்பா ஆகியோர் அவளுடைய புறவாழ்க்கைப் போராட்டத்தில் எதிர்முனேகள். அவள் தன்னுல் இயன்ற அளவில் சூழ்ந்துள்ள மக்களுக்குக் காந்திய வழியில் தொண்டு செய்கிருள். (144,208) அதனுல் அவளுடைய கணவன் துரைச்கும் அவளுக்கும் இடையே போராட்டங்கள். இது அவளுடைய அகவாழ்வுப் போராட்டம். உடலினுல் துய்க்கும் இன்பங்கள் கூட நியாயமற்றவை என்று எண்ணும் காந்திய வாதி அவள். அவனே நாகரிகம் என்ற பெயரில் மனேவியையும் தன் வழிக்கு அழைக்கிருன். அவளே (Unsocial) ஊரோடு ஒத்து வாழாதவள் என்று பழிக்கிருன். ஆனுல் அவளோ தன் சத்திய வழியினின்று மாற விரும்பவில்லே. 'ஓர் அலேபோல நாட்டில் சுதந்திரப் போராட்டத்தின் போது மட்டும் ஏற்பட்ட நற்பண்புகள் குறுகிய காலப் பண்புகளாய் கால வெள்ளத்தின் வேகச் சுழலில் சிக்கிய துரும்பு தூசிகளேப்போல மக்களிடையே ஒட்டாமல் பயன்படாமல் மறைந்துவிட்டன. அவள் அப்படிச் சுழலும் துரும்பாய்த் தன் தனித்த நெறியை இழந்துவிடாமல் எதிர் நீச்சுப் போடப் போகிருளா? இந்த இல்லற வாழ்க்கை என்னும் சுழலுக்குள்ளிருந்து மீள வழியின்றிப் பயன்படாமலே மாயப் போகிருளா என்று யமுனுவின் இல்வாழ்க்கையில் ஏற்பட்ட போராட்டத்தை ஆசிரியை காட்டுகிருர் (220). கொள்கைப் பிடிப்புள்ள ஒரு காந்தியவாதிக்கு இன்றைய சூழ்நிலேயில் ஏற்படுகின்ற எல்லாப் போராட்டங்களும் யமுனுவுக்கு ஏற்படுகின்றன.

யமுனுவின் தந்தை ராம்ஜியும் தாய் ருக்மிணியும் காந்தியக் கொள்கையில் ஈடுபாடுகொண்டு அதன் மூலம் வாழ்விலும் இணைந்தவர்கள். கிராமங்களே முன்னேற்ற வேண்டும் என்ற காந்தியின் இலட்சியத்தை ஏற்று நீலமலேயில் ஆசிரமம் அமைத்து மக்களுக்கு வைத்தியம் செய்து, அவர்களின் வாழ்க்கைமுறையிலும் மாற்றங்களேச் செய்கிருர்கள். சீனப் போரின்போது அஹிம்சையைப் பாரதம் கைவிட்டதறிந்து பக்கவாத நோய்க்கு ஆளாகிருர் ராம்ஜி.

யமுனுவின் மாமன் ஜோசப் அவளேச் சிறந்த காந்தியவாதியாக உருவாக்கியவர். ''ஒரு செரட்டைக்கலு கிட்டியெங்கிலும் அதையும் தேச்சு மினுக்கிக் கலாவஸ்துவாக ஆக்குவதுபோல வாழ்க்கையை வாழனும் குஞ்சே சுகதுக்கம் சமமாகும் போல் ஏக்கமேது?'' (52) என்பது காந்தியவழி வாழ யமுனுவுக்கு அவர் கூறும் அறிவுரை. இக்கூற்றே அவரது பண்பினேக் காட்டும்.

சுதிர் வன்முறையில் நம்பிக்கை கொண்டு காந்தீயத்தைப் பிதற்றல் என இகழ்பவன். 'காந்தி என்ற ஒருவர் நாட்டுக்கு எந்த அளவில் கேடு செய்திருக்கிறார்' என்ற நூலை எழுதி அதை யமுனாவுக்குத் திருமண அன்பளிப்பாக வழங்குகிறான் (165). யமுனாவின் பெரியப்பாவும், துரையும் காந்தியம் நடைமுறை வாழ்வுக்கு ஒத்து வராது என்ற கருத்துடையவர்கள். இப்படி வேருக்கு நீரில் வருகின்ற மாந்தர்களில் சிலர் காந்தியத்தை நம்பிப் பின்பற்றுகிறவர்கள் சிலர் அதை எதிர்த்து எள்ளி நகையாடுபவர்கள்.

விடுதலைக்குப் பின் இந்த நாடு இளைஞர்களைக் காந்தியப் பாதையில் நடத்திச் செல்லத் தவறி விட்டது என்ற ஆசிரியையின் ஏக்கமே இந்த நாவலாகும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. Encyclopaedia of the social sciences (1959) VOl. 9 - 10 - P. 531.

2. குருசாமி, மா. பா - அகிலனின் இரு நாவல்களில் காந்தியப் பார்வை - அகிலன் கருத்தரங்கமலர் - பக். 223.

3. Meenakshi Mukharjee
The Twice Born Fiction, P. 34.

4. வரதராசன் - டாக்டர். மு. தமிழ் இலக்கிய வரலாறு - சாகித்ய அகாதெமி - 1972. ப. 272.

5. Andal — Tamil Literature after Gandhi— Gandhi Marg— Oct 1958.

2

தனராசு

கலைமகளில் சமயம்

1976-ஆம் ஆண்டு வெளிவந்த கலைமகள் கதைகள் பற்றிய ஆய்வுக் கட்டுரை இது. கதையின் உள்ளடக்கம் பற்றி, அதிலும் சமயம் பற்றிய கதைகளே மட்டுமே, இக்கட்டுரையில் ஆராயப்படுகின்றன.

நான் அண்மையில் ஒரு கருத்தாய்வு நடத்தினேன். அதில் 500 பேர்கள் என்னுடைய வினாக்களுக்கு விடை அளித்திருந்தனர். அவர்களுடைய கருத்துப்படி கலைமகள்தான் திங்கள் இதழ்களிலே மிக அதிகமான மக்களால் வாசிக்கப்படுகின்றது. 29% கலைமகள் வாசகர்கள். சிறுகதைகள் கடவுள் நம்பிக்கையைப் பாதிக்கின்றதா என்று கேட்டிருந்தேன். 80% பாதிக்கவில்லை என்றும், 9.8% பாதிக்கின்றது என்றும் விடை அளித்திருக்கின்றார்கள். பாதிக்கவில்லை என்று கருதுவோரின் காரணம், இதழ்கள் கடவுள் பற்றிய கதைகளை அவ்வளவாக வெளியிடுவதில்லை என்பது. ஆதலின் கடவுள், சமயம் பற்றிய குறிப்புக்கள் கலைமகள் கதைகளில் எவ்வாறு இடம் பெறுகின்றன என்று இந்த ஆராய்ச்சி.

கலைமகளில் 1976-ஆம் ஆண்டு 62 சிறுகதைகள் வெளிவந்தன. காண்டேகரின் கதைகளையும் சேர்த்தால் 69. ஆனால் காண்டேகரின் கதைகள் மொழிபெயர்ப்பு என்பதால் அவற்றை இந்த ஆய்வுக்கு உட்படுத்தவில்லை. 62 கதைகளில் 48 கதைகள் கடவுள் அல்லது சமயக் குறிப்புக்களை உள்ளடக்கியுள்ளன.

சிறுகதைகளில் வரும் தெய்வப் பெயர்கள் பல. இந்து, கிறிஸ்-தவம், இஸ்லாம் ஆகிய மூன்று சமயத்தின் கருத்துக்களும் தெய்வங்களும் சிறுகதைகளில் இடம் பெறுகின்றன. பிள்ளையாரப்பன், கணபதி, நடன விநாயகர், வினை தீர்த்த விநாயகர், சப்தபதி விநாயகர், முருகன், பகவான், கடவுள், ஆண்டவன், சர்வேசுவரன், ஈசுவரன், பரம்பொருள், ஸ்ரீ கிருஷ்ணன், ஸ்ரீரங்கநாதர், குருவாயூரப்பன், மகாதேவன், ராகவேந்திர ஸ்வாமி, மல்லாரிசாமி. அம்பிகை பரதேவதை, வைஷ்ணவி, ஆண்டாள், ஈசுவரி, அம்பாள், அம்மன், பீர்கள், அல்லா, கர்த்தர், வேளாங்கண்ணிமாதா ஆகிய பெயர்களைக் கதைகளில் காண்கின்றோம்,

சிறுகதைகளில் கடவுளின் குணங்கள் சித்தரிக்கப்பகின்டுறன. கதாபாத்திரங்களின் நம்பிக்கைகளிலிருந்தும், பேச்சிலிருந்தும் இறைவனின் சில குணங்களை வருவிக்க முடிகின்றது. இறைவன் பேதாபேதம் அற்றவன், அனைத்தையும் படைத்தவன், அனைத்தையும் காப்பவன்; திருவிளையாடல் புரிபவன், அவன் இன்றி அணுவும் அசையாது, மாந்தரின் குணக்கேடுகளைக் கண்டு நடனம் புரிபவன், தீவினை புரிபவர்க்குத் தண்டனை புரிபவன், வேண்டுதலை நிறைவேற்றுபவன், இறுதியில் அபயம் அளிப்பவன் என்னும் இக்குணங்களைக் கதைகள் இறைவனுக்கு அளித்துள்ளன.

சமய வாழ்க்கை சில பாத்திரங்களின் வாழ்க்கையில் ஊறிப் போய் இருப்பதைக் காண முடிகின்றது. மாயாவியின் ''வாரிசு'' என்ற கதையில் சுப்பு சிவன் என்ற பாத்திரம் 'ஆசார அநுஷ்டானங்களை விடாதவர். சிவதரிசனம் செய்யாமல் ஒருநாள் கூட இருக்கமாட்டார்'. வெளியில் பொல்லாதவர் என்று பெயர் வாங்கினாலும் உண்மையில் நல்லவர் என்பது வேறொருவனுடைய பழியைத் தன்மீது ஏற்றுக்-கொள்வதன் மூலமும், தனக்குப் பணிவிடை செய்துவந்த பெண்ணை நல்ல முறையில் காப்பாற்றியதன் மூலமும் தெரிகின்றன. 'கோடுகள், என்ற கதையில் கதாசிரியர் கல்பனா ஒரு வைணவக் குடும்பத்தைப் படைக்கின்றார். சம்பாவும் அவளுடைய தாயும் மிகவும் ஆஸ்திகர்கள். அவர்களுடைய பேச்சும் வாழ்க்கையும் வைணவத்தில் நன்கு ஊறிப் போய் இருப்பது மிகத் தெளிவாகப் புலனாகின்றது. ''கருணை''[2], ''அறிதுயில்''[3] முதலிய பல கதைகளில் இத்தகைய கதாபாத்திரங்களை நாம் சந்திக்கலாம். ''சத்தம் கேட்டுச் சர்மா ஓடி வருகிறார். அப்-போதுதான் பூஜையிலிருந்து வருகிறார். நெற்றியிலே அரை நிலா-வாகச்சந்தனக் கீற்று பளிச்சிடுகின்றது. அவசரமாக ஓடிவந்ததில் கழுத்து ருத்திராச்சமாலை இப்படியும் அப்படியுமாக அலைந்து கொண்-

டிருக்கிறது.''' என்பது ஒரு பாத்திர வருணனை.

வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளிலெல்லாம் கடவுளைக் காண்பவர் பல கதை மாந்தர். அவன் அன்றி ஓர் அணுவும் அசையாது என்ற கொள்கை பல கதைகளில் பாத்திரக் கூற்றாகவும் வெளிப்படுகின்றது. இன்பம் துன்பம் யாவுமே இறைவனிடமிருந்து வருகின்றன. இரண்டாம்மகன் மீது கோபம் கொண்ட சங்கரிப் பாட்டி மூத்த மகனின் வீட்டிற்கு வருகின்றாள். அதற்குக் காரணம் கடவுள்தான் என்பது அவளது நம்பிக்கை. ''கடவுளாக இரக்கப்பட்டு அனுப்பிய பொன்னான சந்தர்ப்பம் இது என்று எண்ணிக் கொண்டு அடுத்த ரயில் ஏறிப் பம்பாயிலிருந்து சென்னை வந்தாள் சங்கரி''. அவள் எதிர்பாராவிதமாக ஐதராபாத்தில் அவளுடைய வளர்ப்பு மகனைச் சந்திக்கின்றாள். ''தெய்வமே தனக்கு முன்வந்து நிற்கிறதோ தன் அவலநிலைக்கு மனமிரங்கி?''. என்று எண்ணிக்கொள்கிறாள் சங்கரிப்பாட்டி. 'பேதங்கள்: என்ற கதையில் ''அடக்கடவுளே'' நீ இப்படியா எல்லாரையும் படைச்சிருக்கே? உருவத்துக்கும் மனசுக்கும், சொல்லுக்கும் செயலுக்கும் சம்பந்தமே இல்லையே! இத்தனை பெரிய வித்தியாசமா? பேதாபேதம் அற்றவன்னு உன்னைப் புகழறு. ஆனா நீ பேதாபேதங்களையே தூவி உயிர்களை வளர்த்து விட்டிருக்கியே அப்பா!'' என்பது பார்வதியின் புலப்பம். ''அவர்களுக்குக் குழந்தைகள் இல்லை; அதுவும் ஆண்டவனின் திருவிளையாடல் தான். வேண்டியவர்களை வெறுங்கையுடன் ஏமாற்றி, வேண்டாம் என்பவர்கள் மடியை நிறைத்துப் பார்ப்பதும் அவனுக்கு ஒரு விளையாட்டுப் போலும்'' என்ற சிந்தனை ''மனப்புண்''. என்ற கதையில் எழுகின்றது. குழந்தை சப்பாணியாய்ப் பிறந்ததால் ''வடக்கே வைஷ்ணவி கோவிலிலிருந்து தெற்கே வேளாங்கண்ணி மாதா கோவில் வரை குழந்தையையும் எடுத்துக்கொண்டு யாத்திரை போகிறார்கள் சர்மாவும் பாகிரதியும் ''நொண்டி'' என்ற கதையில்.

தங்களுடைய துன்பங்களிலும் தொல்லைகளிலும் பல கதா பாத்திரங்கள் கடவுளைமன்றாடுகின்றன. மாமியாரின் பணத்தாசை ஒருபுறம். பிறந்தகத்தாரின் பணமுடை ஒருபுறம். இரண்டுக்கும் இடையே, நெருக்கப்படும்போது கதாநாயகி இறைவனை நோக்கிசெபிக்கின்றாள் ''பகவானே அநாவசியமான சச்சரவு இல்லாமல் இந்தச் சீமந்தம் முடிய நீ தான் துணை நிற்க வேணும்.[10] அவளது செபம் கேட்கப்படுகின்றது. பிறரிடம் அன்பு காட்டாமல் அவர்களைத் துன்பப்படுத்தினவர்கள் கூட, துன்பவேளையில் கடவுளை நோக்கிக் கூவி அழைக்கின்றனர். நாத்தனாரின் மகன் தன் வீட்டில் இருப்பது பிடிக்காத சாவித்திரி

அதைச் சொல்லிலும் செயலிலும் காட்டுகின்றாள். ஒருநாள் அவன் காணாமல் போய்விடுகின்றான். உடனே அவள், ''அம்பிகே! பரதேவதே! ஈசுவரி! பிள்ளையாரப்பா! அந்தப் பிள்ளையைக் கொண்டுவந்து சேர்த்து விடு என்று அழவே ஆரம்பித்துவிடுகிறாள்''[11] துன்பவேளையில் எல்லாச் சமயத்தெய்வங்களையும் வேண்டிக் கொள்வதை ''ஒரு வித்தியாசம்''[12] என்ற கதையில் காண்கிறோம்.

பிறருடைய துணையும் உதவியும் கிடைக்காத போது கடவுளிடமே தஞ்சம் புகுகின்றான் மனிதன். ''அவர்களுக்கு நடுத்தர வயது இருக்கும். இளமையை நம்பி, மருத்துவத்தை நம்பி, இறுதியில் இறைவனை நம்பும் அளவிற்கு வளர்ந்து விட்டிருந்தது அவர்கள் வேதாந்தம்.''[13] என்று லட்சுமி ரமணன் 'மனப்புண்ணின்' பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்கின்றார். ''நாங்களும் பண்ணாத வைத்தியம்இல்லை. என்னவோ தெய்வம் அவள் விஷயத்தில் கொஞ்சம் கூடக் கருணையே வைக்கலே''[14] என்று தன் மகளைப் பற்றிப் புலம்புகிறார் தந்தை. எல்லாம் தலை மீறிச் சென்ற பின் கணவன் தன் இள மனைவிக்காக 'மானசீகமாக வேண்டிக்கொண்டான். ராதாவும் எல்லாப் பெண்களையும் போல் விரைவாக மலர்ந்து மனைவியாக வந்து தன்னோடு வாழ வேண்டும் என்று என்பது ''ஒரு வித்தியாசம்''[15] என்ற கதையில் ஒரு பகுதி.

தங்கள் துன்பத்தில் இறைவனை மன்றாடுவதுபோல, மன்றாட்டுக் கேட்கப் படாத போது இறைவனைப் பழிப்பது அல்லது அலுத்துக் கொள்வது கதைகளில் காணக்கிடக்கின்றது. 'அடக் கடவுளே! என்று கதாநாயகி அலுத்துக் கொள்வது ''பேதங்கள்'' என்ற கதையில் இடம் பெறுவதை முன்னரே கண்டோம். ''மழை''[16] என்ற கதையில் அநியாயத்தைக் கண்டு தெய்வம் பேசாமல் இருப்பது பற்றி அலுத்துக் கொள்கின்றார் சர்மா.

சமய விழாக்கள், சடங்குகள் முதலியவற்றின் வருணனைகளும், அவற்றின் உட்பொருள் விளக்கங்களும் சில கதைகளில் இடம் பெறுகின்றன. வைணவர்களின் சம்பிரதாய உடைக்கு விளக்கம் வருகின்றது ''கோடுகள்'' என்ற கதையில். ''எம்பெருமான் ஸ்ரீரங்கநாதரே, ஆண்டாளை இந்தக் கட்டிலே பார்த்துட்டுத்தான் மோகிச்சுப் போய், ரங்கமன்னாராகக் கல்யாணம் பண்ணிக்க ஓடிவந்தார்''. ''சம்பா, உனக்கு இந்தச் சம்பிரதாயக் கட்டுத்தான் நன்றாக இருக்கிறது. சாட்சாத் ஆண்டாள் மாதிரியே இருக்கே'' என்பவை விளக்கம். திருமணச் சடங்கின் உட்பொருளை அதே கதை விளக்குவதைக் காண்கின்றோம். ''தாண்டமுடியாத — — தாண்டக் கூடாத கோடும் ஒண்ணு இருக்கு.

அது தர்மம் என்கிற சக்தி வரைகிற கோடு. மந்திரத்தாலே, ரிஷிகளைச் சாட்சி வைச்சுண்டு, தர்மம் வரைகிற கோடு. பகவான், இப்ப என்னைச் சுத்தியும் அப்படி ஒரு கோட்டை வரைஞ்சுட்டார். நான் அதை மீறிட்டு வந்தா, கோயில்லேருந்து வெளியிலே வந்து விழுந்த 'கல்'லாயிடுவேன். கோயிலுக்குள்ளே கர்ப்பக்கிருகத்துக்குள்ளே இருக்கிற வரைக்கும்தான் பெண் தெய்வமாகவும் லோகத்துக்கு எல்லாம் மாதாவாகவும் இருப்பாள்.''[17] என்பது திருமணத்தின் விளக்கம். ''... பிரேமா..., அவளுக்குப் பந்தற்கால் நட்டு, மங்கலப் பெண்டிர் சூழ, மஞ்சள் நீராட்டி, நல்லது செய்து, விருந்தும் களிப்பும், சிரிப்புமாகக் கல்யாணம் செய்ய வேண்டும். கல்யாணம் வாழ்வில் ஒரு நாள். அந்தப் பந்தம் அவ்வளவு முக்கியத்துவம் இல்லாத நிகழ்ச்சியாகி விடக்கூடாது. உயிரற்ற பத்திரமும், எனக்கென்ன வந்ததென்ற சாட்சிகளும், திருப்பித் திருப்பிக் கேட்டு யந்திரமாகிவிட்ட விசாரணைக் கேள்வி போடும் பதிவாளரும் அந்தப் புனித பந்தத்தைக் கொச்சையாக்கி விடக்கூடாது''[18] என்பது பதிவுத் திருமணம் செய்து கொண்ட புவனாவின் முடிவு.

''கிருஷ்ணன் பொறந்த சேதியைக் கேட்டுக் கம்சன் பல்லைக் கடிச்சானும். எப்படி? நற நற என்று கடிச்சானும். அந்தச் சத்தத்தை நினைவுபடுத்தத்தான் கோகுலாஷ்டமிக்குச் சீடையும் முறுக்கும் செய்து நாம் அதைக் கடிச்சுத் தின்று கம்சனுக்கு அழகு காட்டறோமாம்', என்பது ''பந்து''[19] என்ற கதையில் வரும் திருவிழா விளக்கம்.

சாமியின் கோபம், தெய்வ குற்றம், தீட்டு முதலிய சமய ஒழுக்கங்கள் ''காலமும் கடவுளும்''[20] என்ற கதையில் கூறப்படுகின்றன. வினைப்பயன் பற்றிய கொள்கை ''பாழும் ஜென்மம்'' என்று சங்கரிப்பாட்டி தன்னை நொந்து கொள்வதன் மூலம் ''பந்து'' என்ற கதையில் காணக்கிடக்கின்றது. ''எல்லாம் பூர்வஜென்மத்திலே பண்ணின பாவம். சிரிச்சுச் சிரிச்சு என்ன பண்ணினேனோ இப்ப குமுறிக் குமுறி அழறேன்'' என்று புலம்புகிறாள் பாகிரதி ''நொண்டி''[21] என்ற கதையில். ''ஸேன் நதியும் கங்கையும்''[22] என்ற கதை மறுபிறவி பற்றிய கருத்தைக் குறிப்பிடுகின்றது. விதியைப் பற்றிப் பல கதைகளில் குறிப்பு வருகின்றது. ''திறவுகோல்''[23] என்ற கதையில் ''கொலை செய்கிறவன் நான்கொடுக்காமல் இருந்திருந்தால் மட்டும் சும்மா இருந்திருப்பானா? எப்படியும் கொலை செய்திருப்பான். அந்த உயிர் அன்றைக்குப் போகணும்கிறது விதி...'' என்று தனது மனச்சாட்சியை அமைதிப்படுத்த முயல்கிறார் பணக்கார முதலாளியான கதாநாயகர். மகள் தன் சொல் கேளாமல் அவள் விரும்பியவனையே திருமணம் புரிந்து கொண்டதைக் குறிப்பிடும் பணக்காரர் ஒருவர், ''என்னமோ அப்படி ஒரு பிடி-

வாதம். ம்..., விதிக்கு யாரைச் சொல்ல முடியும்?''[24] என்று அங்கலாய்க்கிறார். ''கவலைப்படாதீர்கள், அப்படியெல்லாம் ஒண்ணும் இல்லை. எல்லாம் விதி. எல்லாம் நல்லபடியா ஆகும்''[25] என்று சம்பந்தியைத் தேற்றுகிறார் சிவராமன். ''ஒரு வித்தியாசம்'' என்ற கதையில்.

''அருளும் பரிவும் கிடைக்க எத்தனையோ வழிகள். விரதம், பிரார்த்தனை, நிவேதனம் இப்படி எத்தனையோ. . .'' என்று கூறுகிறது ''நிவேதனம்''[26] என்ற கதை. 'அரிசிவாங்க''[27] என்ற கதையில் ''தனியாக ஆயிரம் முறை தொழுதாலும் ஜமாத்தோடே ஒருமுறை தொழுகிறதிலே பல மடங்கு விசேஷம் இருக்கிறது என்ற சங்கதி'' தெரிவிக்கப்படுகின்றது. 'துவாக் கேட்டல்'. 'கூட்டுத் தொழுகை' ஆகியவை பற்றிய குறிப்பும் உள்ளது. ''உழைப்புத்தான் ஆண்டவனுக்கு உகந்த தொழுகை என்பதை எத்தனை நாசூக்காகச் சொல்லாமல் சொல்லிவிட்டார் அவர்'' என்ற வாக்கியம் இஸ்லாம் கொள்கை விளக்கம்.

கடவுள், சமயம் பற்றிய கருத்துக்கள் பரவலாகக் கலைமகள் கதையில் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் ஒரு கதையில் பொருள் பிழை காணப்படுகின்றது. ஸேன் நதியும்கங்கையும்''[28] என்பது அக்கதை. திருமணத்திற்கு இரண்டு நாள்களுக்கு முன் தனக்கு மனைவியாக வர வேண்டியவள் மரணம் அடைந்து விட்டதால், நரேந்திரன் ஒரு சந்நியாசி போல் வாழ்கின்றான். பல நாடுகளைச் சுற்றுகிறான். ஒரு நாள் பாரிஸில் குப்தா என்ற நண்பன் அவனை ஓர் இரவு விடுதிக்கு அழைத்துச் செல்கிறான். அங்கே ஒலிவியா என்ற நடனக்காரியைச் சந்திக்கிறான். அவள் ஜயாவைப் போலவே இருப்பதால் அவளை மணந்து கொள்ள விரும்புகிறான். அவளும் சம்மதிக்கிறாள். ஆனால் அவனுடைய திடமான பிரமச்சரிய வாழ்க்கையை அறிந்து அவள் கன்னிமாடம் போய்ச் சேர்ந்து விடுகிறாள். நரேந்திரன் அங்கே சென்று அவளை மனந் திருப்ப முயன்ற போது, அவள் அதற்கு மறுத்து விடுகிறாள். இனிமேல் நாள்தோறும் மறுபிறவியில் இந்தியாவில் பிறந்து நரேந்திரனை மணந்து கொள்ளக் கர்த்தரிடம் வரம் வேண்டப்போவதாகச் சொல்லி விட்டு படத்திற்குள் போய்விடுகின்றாள். இதுதான் கதைச் சுருக்கம்.

இக்கதையில் பல பொருள் பிழைகள் உள்ளன. ''அதோ, வெள்ளை வெளேர் என்று பொன்னைக் குதிகால் மின்னப் படி ஏறிப் போகிறாளே, ஆம் ஒலிவியாதான்'' என் ஒலிவியாதான் என்ற கூற்று ஒலிவியா கன்னியர்க்கான உடையை அணிந்திருப்பதைக் குறிக்கும் என்றால் அது பிழை. கன்னிமாடத்தில் சேர்ந்த அன்றே கன்னியர்க்கான

உடையைத் தர மாட்டார்கள். ஆறு மாதம் முதல் 2 ஆண்டுகள் வரை சோதனைக் காலம் இருக்கும். அதன் பிறகே கன்னியர் உடையை அளிப்பார்கள்.

இரண்டாவதாக, அவள் ''இனி என் வாழ்நாள் முழுதும் தினம் கர்த்தரைப் பிரார்த்தனை செய்வேன். அடுத்த ஜன்மத்திலாவது, உங்கள் நாட்டில் பிறக்க வேண்டும். உங்களையே மணக்க வேண்டும். எனக்குப் பிறவிகளில் நம்பிக்கை வந்து விட்டது'' என்கின்றாள். மறுபிறவிக் கொள்கை என்பது கிறிஸ்தவத்திற்கு முரண்பாடான அடிப்படைக் கொள்கைகளில் ஒன்று. ஆதலின் அக் கொள்கையில் தெளிவில்லாத ஒரு பெண் கன்னிமாடத்தில் சேர்வது என்பது அவளது அறியாமையை அல்லது கதாசிரியரின் அறியாமையைச் சுட்டும்.

மூன்றாவதாக, காதலில் தோல்வியுற்றதன் காரணமாக ஒரு பெண் கன்னிமாடம் சென்றால், அவளை ஆறுதல் கூறித் தேற்றி வீட்டிற்கு அனுப்பி வைப்பார்கள். அதிலும் இரவு விடுதி போன்ற இடங்களில் ஒழுக்கக்கேடான தொழில் புரிந்தவர்கள் மனத்திரும்பிக் கன்னிமாடத்தில் சேர்வதென்றால் கடுமையான நீண்டகாலச் சோதனைகளில் வென்று நிலைத்திருந்து தவ வாழ்க்கையில் சிறப்புக் காட்டினால் ஒரு வேளைச் சேர்த்துக் கொள்வார்கள்.

நாலாவதாக, சமய வாழ்க்கை, ஒழுக்கம் பற்றிய நற்சான்றிதழைப் பங்குத் தந்தையிடமிருந்து பெற்று வந்தால்தான் கன்னிமாடத்தில் சேர முடியும். ஒலிவியா இவற்றை எப்படிப் பெறமுடியும்?

ஆதலின் இவ்விவரங்கள் அறியாதவர் இக்கதையை எழுதியுள்ளாரோ என்று ஐயப்பட இக்கதை இடம் தருகின்றது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. கல்பனா. கலைமகள். அக்டோபர். 76
2. இரா. மரியதாஸ், மே. 76
3. அன்னம், செப்டம்பர். 76
4. அபிராமி துர்க்காதாஸ், ''நொண்டி'', பிப்ரவரி. 76
5. சி. பார்த்திபன், ஆகஸ்ட். 76
6. Ibid
7. Ibid
8. லட்சுமிரமணன், மே. 76
9. அபிராமி துர்க்காதாஸ், பிப்ரவரி. 76
10. மதுரா, ''ரட்சகன்'', ஆகஸ்ட். 76
11. 'சுப்பு', ''ஊரார்சொத்து'', மே. 76
12. அரவிந்தன், டிசம்பர். 76
13. மே. 76
14. Ibid
15. அரவிந்தன், டிசம்பர். 76
16. சுகந்தி. பிப்ரவரி. 76
17. கல்பனா, ''கோடுகள்'', அக்டோபர். 76
18. ராஜம்கிருஷ்ணன், ''பசுமை'', ஜுலை. 76
19. ஸி. ராசப்பா, செப்டம்பர். 76
20. த. நா. குமாரஸ்வாமி, ஆகஸ்ட். 76
21. அபிராமி துர்க்காதாஸ், பிப்ரவரி. 76
22. கேசி, மார்ச். 76
23. பெரி. சோமசுந்தரம், பிப்ரவரி. 76

24. அரவிந்தன், ''ஒரு வித்தியாசம்'', டிசம்பர். 76

25. Ibid

26. எஸ். லட்சுமி சுப்பிரமணியம், பிப்ரவரி. 76

27. சுபானு, ஜூன். 76

28. கேசி, மார்ச். 76.

3

சி. மோஹன்

நனவோடை நாவல்கள்

நாவல் பிற இலக்கிய வடிவங்களை விடவும் இன்றைய மனிதனின் வாழ்க்கையை ஆழமாகவும் வீச்சாகவும் சித்திரிக்கிற ஆற்றலுடையது. அதனுலேயே இன்றைய மனிதனைப் பாதிக்கிற எல்லாப் பிரச்னைகளும் அவைகளின் எல்லாப் பரிமாணங்களும் நாவல் என்கிற இலக்கிய வடிவத்தைப் பாதிக்கின்றன. மனிதமனம் பற்றிய சிந்தனை ஃபிராய்டி (Freud) ன் 'உளவியல் ஆய்வு'க்குப் (Psycho Annlysis) பின்னுல் குறிப்பிடத் தகுந்த இயக்கமாக இன்று உருவாகியிருக்கிறது. மனிதனில் நிகழ்கிற நனவிலி மனசின் இயக்கம் கவனத்திற்குள்ளாகி இருக்கிறது. ஒரு மனிதனை உருவாக்குவதில் இது பெரும் பங்கு வகிக்கிறது. நம்மைப் பற்றிய சிந்தனை எல்லாமே பிரக்ஞை பூர்வமானவை. நம்மை நிர்ணயிக்கிறது நனவிலி மனமும் என்கிறதால் நம்மைப் பற்றி நாம் என்ன நினைக்கிறேமோ அது மட்டுமே நாமில்லை. நனவிலி மனம் பற்றிய அணுகல்தான், தனிமனிதனை முழுமையாகச் சித்திரிக்க முனைந்த நாவல் இலக்கியத்தைப் புதிய போக்கிற்கு இட்டுச் செல்கிறது. உளவியல் நாவல் உருவாகிறது. நனவோடை அதன் உத்தியாகிறது.

"நனவோடை உத்தியின் பிறப்பிற்கு முன் வெளிநடப்புகளை நாம் அறிந்தோமே அல்லாது, அந்நடப்புகளுக்கு உந்துதலாக இருந்த எண்ண எழுச்சிகளை அவற்றின் சுய உருவில் நாம் அறியவில்லை".

என்றும் "இவ்வுத்தி இதுவரை நம்மிடமிருந்து மறைந்திருந்த ஒரு பிராந்தியத்தின் நடப்புகளைப் பற்றிய உண்மைகளைக் கூறவந்த கருவி"*[1] என்றும் வெங்கட் சாமிநாதன் கூறுவது இந்தப் போக்கு புதிதாய் இலக்கியத்தில் ஒரு விளைவு ஏற்படுத்தியிருக்கிறதைச் சுட்டிக் காட்டுவதாய் இருக்கிறது.

நனவோடை என்ற தொடர் வில்லியம் ஜேம்ஸ் என்பவரால் 1890-ல் உருவாக்கப்பட்டது. ஒன்றுக்கொன்று நெகிழ்வான இணக்கமுள்ள எண்ணங்கள், கருத்துகள், நினைவுகள், உணர்ச்சிகள் மனிதப் பிரக்ஞையை நிர்ணயிக்கிறது என்பதை விளக்க 'நனவோடை' என்ற இத்தொடரை உருவாக்கினர். இது இலக்கியக் கலைச் சொல்லாக யுலிஸிஸ் (Ulysses) நாவலின் இறுதிப் பகுதியில் மோலி புளூம் (Molly Bloom) என்ற பாத்திரத்தின் மனவோட்டங்களைப் பற்றிப் பேசுகையில் பயன்படுத்தப்பட்டது. பொருத்திப் பார்க்கப்பட்டது. மோலி புளூமின் அந்த மனவோட்டம் நாவலில் நிறுத்தக் குறியீடு இல்லாமல் 45 பக்கங்கள் அமைந்த நீண்ட பகுதி. ஆங்கிலத்தில் (Stream of Consciousness) என்று அழைக்கப்பட்ட தொடரை 'நனவோடை' எனத் தமிழ்ப் படுத்திப் புழக்கத்துக்குக் கொண்டு வந்தவர் திரு தெ. பொ. மீனுட்சி சுந்தரனுர்.

எங்கெங்கெல்லாமோ கிளைவிட்டுப் போகிற மனசின் இயக்கத்தை அதன் முழுத்தன்மையோடு நாவலில் இடம்பெறச் செய்வதிலும் சிக்கல் இருக்கிறது. நாவல் படைப்பாளியின் படைப்பு உத்தேசம் இங்கு கவனிக்கப்பட வேண்டியதாகிறது. படைப்பு உத்தேசம் உள்ளடக்கம் சம்பந்தப்பட்டது. கலைப்படைப்பில் அது வெளியாவது உருவ-உள்ளடக்க அமைதியில் தான். எந்தப் படைப்புமே அதன் உத்தேச, தரிசன எல்லைக்காகத் தான். நனவோடை உத்தியில் சொல்லப்பட வேண்டிய உள்ளடக்க நிர்ப்பந்தத்தில்தான், படைப்பாளி இந்த உத்தியைத் தேர்வு செய்கிருன். வேறு வார்த்தைகளில் படைப்பின் உள்ளடக்கம் அதன் வெளியீட்டு உருவத்தை நிர்ணயம் செய்கிறது. உத்தி என்பது ஏதோ பேருக்குச் செய்யப்படுகிற விவகாரமில்லை. வலுக்கட்டாயமாகச் செய்யப்படுகிறவைகள் வலுவிழந்து போகும். எதற்காக இதனைச் சொல்ல நேர்ந்தது என்ருல் படைப்பு உத்தேசமே பிரதானமாகையால் நனவோடை உத்தியின் முழு இயல்பும் அமைவது சாத்தியமில்லை. பாத்திர நனவோட்டத்தின் போக்கில் போனுல், அது படைப்பு உத்தேசம் குதறப்பட்டு சின்னுபின்னமாகிப் போகிறதாக முடிந்து போகலாம். எனவே, சாத்தியமான, அவசியமான, எல்லை வரையிலேயே, படைப்பாளி இதனைக் கைக்கொள்கிருன். இதனுல் உத்தியைக்

கையாள்வதில் செயற்கைத் தன்மை விளைவது தவிர்க்க முடியாதது. இந்த இடத்தில், எந்தப் படைப்புமே செயற்கையானது தான் என்பதையும் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். செயற்கைத் தன்மை எந்த அளவில் இருக்கிறது என்பதே கவனிக்கப்பட வேண்டியது. ஒரு நல்ல படைப்பாளியிடம்—கலைஞனிடம்—படைப்பு உத்தேசம் நிர்ப்பந்திக்கிற செயற்கைத் தன்மை செயற்கை என்று உறுத்தாத அளவு படைப்பில் அமைதி பெற்றிருக்கும். அதாவது, ஒரு படைப்புலமாக அது முழுமை பெற்றிருக்கும்.

தமிழ் நாவல்களில் சி.சு.செல்லப்பாவின் 'ஜீவனாம்சம்' ல.சா.ரா.வின் 'அபிதா', 'புத்ர'; தி.ஜானகிராமனின் ''அம்மா வந்தாள்'; நீல பத்மநாபனின் 'பள்ளிகொண்டபுரம்', 'பைல்கள்', ஆ.மாதவனின் புனலும், மணலும்' நகுலனின் 'நாய்கள்' ஜெயகாந்தனின் 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்' ஆகியன இந்த உத்தியை சில எல்லை வரை மேற்கொண்டவை எனக் கொள்ளலாம். சில நாவல்களின் துணை கொண்டு ' நனவோடையின் இயல்புகளைக் காண முற்படுவது மட்டுமே இந்தக் கட்டுரை. அந்தப் போக்கில், நனவோடை உத்தியோடு தொடர்புடைய மனக்குரல், (Internal monologue), நினைவுப் பாதை (Flash - back) போன்ற உத்தி இயல்புகளையும்; நனவோடைக்கும் அவற்றுக்குமுள்ள வேறுபாடுகளைக் காண்பதன் மூலம் நனவோடையின் தனித்தன்மைகளை உணர்வதும் இந்தக் கட்டுரை.

பள்ளிகொண்ட புரம் பவழங்காடி கோயிலின் முன், பிரம்மமுகூர்த்தமான 3-30 மணியளவில் அனந்த நாயர் நின்று கொண்டிருக்கிற போது தொடங்குகிற நாவல், 48 மணி நேரம் கழித்த அதே நேரத்தில் வீட்டில் அவர் இருக்கிறபோது முடிகிறது. நாவலின் காலவரையறையான இரண்டு நாட்களின் காலமும் மிகத் துல்லிய கணக்குப்படி நாவலில் அமைகிறது. தன் ஐம்பதாவது பிறந்த நாளான அன்று அதிகாலை கோயிலிலிருக்கிற அனந்த நாயர் மனசில், 15 வருஷங்களுக்கு முன்னால், அவரையும் இரண்டு குழந்தைகளையும் விட்டுவிட்டு ஊரின் பெரிய புள்ளியான விக்கிரமன் தம்பியோடு வாழ ஆரம்பித்துவிட்ட கார்த்தியாயினியைப் பற்றிய நினைவுகள் குடைய ஆரம்பிக்கின்றன.

நாவல், நேரம், இடம் என்ற இரண்டு பின்னணியில் அமைக்கப் பட்டிருக்கிறது. இவைகளில் நடமாடுகிற அனந்தன் நாயரை எதிர்ப் படுகிறவர்கள், எதிர்ப்படுகிறவைகள் பாதிக்கின்றனர்-பாதிக்கின்றன. அந்தப் பாதிப்பின் தொடர்ச்சியாக நினைவுகள் அவரைச் சூழ்ந்து வட்டபடிக்கின்றன.

ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸி (James Joyce)ன் 'யுலிஸிஸ்' நாவலில் வரு-

கிற கூக்கூ (Cuckoo) கடிகாரத்தைப் போல, வெர்ஜினியா உல்ப் (Virgnia Ulf) —ன் 'திருமதி தாலவே' (Mrs Dallway) நாவலில் வருகிற Big Ben கடிகாரத்தைப் போல், 'பள்ளி கொண்டபுரத்தில் மேத்த மணி அமைகிறது. 'மிஸஸ் டாலவே' யில் கடிகார மணி டாலவே யின் நனவோட்டத்தைத் துண்டிக்கிற அளவான ஒரு பாத்திர செயல்பாட்டை மேத்த மணி இங்கு பெறவில்லை. நேர உணர்வு அனந்தன் நாயர் நடமாட்டத்திலிருந்து கோயில் ஊதல் ஒலி, கடைத் திறப்பு நேரம், மூடுகிற நேரம், வீட்டில் மணி கேட்டுக் கொள்வது, சொல்லிக் கொள்வது, சினிமா முடிகிற நேரம், இத்தனை மணி இருக்-கும் என்ற நினைப்பு இவைகளின் மூலமாகவும் இந் நாவலில் தரப்பட்-டிருக்கிறது.

இந்தப் பின்னணியில் அனந்தநாயரின் மனவோட்டங்கள் எப்படி சொல்லப்பட்டிருக்கிறது எனப் பார்க்கலாம்.

கார்த்தியாயினியோடான அனந்த நாயரின் நினைவுகளாகிப்போன பழைய கால வாழ்க்கை இவர் நிகழ்வில் சந்திக்கிற மனிதர்களைச் சுற்றிய வாழ்க்கை பற்றிய நினைவுகளின் தொடர்ச்சியாகக் கிளை விடு-கிறதும்; தனிமையில் அந்த நினைவுகள் அவரிடம் தொற்றிக்கொள்கிற-துமான இரு முறைகளில் அமைந்திருக்கிறது. அது, பாத்திரம் தன்னை யறியாமலேயே அதன் அக உலகில் சஞ்சரிக்கிற நனவிலி மனவெளிப்-பாடாக இல்லாமல்—அதாவது நனவோட்டமாக இல்லாமல்-பிரக்ஞை ரீதியான நினைவுகளாக, அதைப் பற்றிய 'சிந்தனை' களாக, அவைகளை மனசோடு அலசி ஆராய்கிறதுமான இரு நிலைகள் தென்படுகின்றன. நனவோட்டத்தின் சுய ரூபம் தெறிக்கிற இடமும் இல்லாமல் இல்லை.

''அனந்தன் நாயர் தன் ஞாபகத்தைப் புதுப்பித்துக் கொண்-டார்'' *[2]

''அனந்தன் நாயருக்கு இப்போது ஞாபகத்தில் வருகிறது''*[3]

என்பது போன்ற ஆசிரியக் கூற்றுகள்;

''உணர்வு தான் நல்ல விழிப்போடு சுறுசுறுப்பாய்
இயங்கிக் கொண்டிருக்கிறதே''*[4]

என்பது போன்று அனந்த நாயர் மனப்பேச்சாக வருகிறவை பிரக்ஞை ரீதியான ஞாபக அலைகளில் பழைய வாழ்க்கை சொல்லப்படுகிறதைத் தெளிவுபடுத்துவன. நினைவுப் பாதை உத்தியில் இங்கு நாவல் நகர்-கிறது என்பதைக் காணலாம்.

''ஒன்றுக்கொன்று கோர்வையோ பொருத்தமோ இல்லாத
தாறுமாறுன எண்ணச் சிதறல்களாக இப்போது
அனந்தன் நாயரின் ஞாபக மண்டலத்தில் புதையத்
தொடங்கின.''*[5]

என்ற ஆசிரியர் கூற்றில் நனவோட்டத்தில் பாத்திரம் இருக்கிறதை

அறிகிறோம். ஆனால் அதற்குமேல் நாவலில் அந்த சஞ்சார உலகம் அமையவில்லை. ஆசிரியர் வார்த்தையோடு நின்று போகிறது.

நாவலில் இந்த மனக்குரல் தான் நனவோட்டச் சாயலைப் பெற வைக்கிறது. பாத்திரம் நிகழ்காலத்திலிருந்து மனசோடுபேசுகிறபேச்சாகவே இவை அமைகின்றன. ஆனால், நனவோட்டத்தில் பாத்திரம், தன்னையறியாமலேயே மனசில் ஓடுகிற நினைவுகளின் காலத்தில் வாழும்.

நாவலில் அனந்தநாயர் நினைவாக கிளைக்கதைகள் அமைகின்றன. உதாரணத்துக்கு, குஞ்ஞுலஷ்மி அம்மாவியைப் பற்றியது. இது அவர் நினைவில் வர, தொடர்ந்து அதன் சலனம்,

''குஞ்ஞுலஷ்மி அம்மாவி, ஊரைக்கூட்டி, உலகைக்கூட்டி பழைய பந்தத்தை அடியோடு துண்டித்து விட்டுத் தானே புதிய பந்தத்தில் பகிரங்கமாகப் புகுந்தாள்... இவள் கார்த்தியாயினி...''*[6]
என கார்த்தியாயினியின் நினைவுக்கு இழுத்துச் செல்கிறது. நாவலில் இந்த அலசல் இத்தோடு நின்று போகிறது. இவர் போன அக உலகம் அனுபவமாக்கப்படவில்லை. அந்த அனுபவ உலகு நாவலில் அனுபவமாகியிருந்தால் நனவோடை அமைந்திருக்கும். இதிலும் கூட 'இவள் கார்த்தியாயினி' என்ற தெறிப்பு நனவோடை வசப்பட்டது.

இந்த நாவலின் இரண்டு நாள் இயக்கத்தில் அனந்தன் நாயரைத் தனிமையில் சூழ்கிற நினைவுகளைக் கார்த்தியாயினி ஆக்கிரமிக்கிறதுக்கு அன்று மாலை சாஸ்தான கோவிலில் வைத்து கார்த்தியாயினி விக்கிரமனுடனும் அவனுக்குப் பிறந்த குழந்தைகளுடனும் போகிறதை அனந்தன் நாயர் பார்த்ததும் ஒரு நியாயமாகிறது. இந்த உணர்வும் கூட அவரின் மன அலசலில் வருகிறது.

''இன்று சாயந்திரம் சாஸ்தான கோவிலில் வைத்து கார்த்தியாயினியைக் கண்டதாலா...?[7] என்கிற கேள்வி இவரில் எழுகிறது. தொடர்ந்தே ''அவர் நெஞ்சம் ஒரு ஆத்ம பரிசோதனையில் மூழ்கியது'' என வருகிறது ஆசிரியர் கூற்று. இதில் ஆசிரியர் வார்த்தையாகவே வருகிற 'ஆத்ம பரிசோதனை' தான் மன அலசல் அல்லது மனக்குரல் உத்தி. நாவலில் இந்த இடத்தில் அனந்தநாயர் ''உடல்பசி மட்டுமே தன் வாழ்வில் பிரதானப்பட்டுப் போன விஷயம். உலகில் மற்ற பசிகள் இல்லையா என்கிறது பற்றி இவரின் அலசல் ஆய்வுகள் அமைகின்றன. நாவலில் இது நீளமான பகுதி. அதன் முடிவில் ஆசிரியர்

''இந்தப் பிரச்னையை இன்னும் தீவிரமாய் அலசி ஆராய்ந்து பார்க்க அவர் மூளை கூசியது.''*[8] என்று முடிப்பதில் அலசி ஆராய்ந்து என்ற வார்த்தைகளும் கவனிக்கத் தக்கன.

ஆக, அனந்தன் நாயரின் நினைவுப் பாதையிலும், மனக்குரலிலும் இந்த நாவல் பின்னப்பட்டிருப்பது தெரிகிறது. மனக்குரலும் மன உலகின் வெளிப்பாடு என்பதால் இது நனவோடையைப் போன்ற ஒரு உத்தி.

இனி, மனக்குரலுக்கும், நனவோடைக்கும் உள்ள அடிப்படை வேறுபாடுகளைக் கொள்கை ரீதியாகக் காணலாம். இந்த வேறுபாடுகள் இவற்றின் தன்மைகளைத் தெளிவாக்க உதவி செய்யும்.

1. *நனவோடை

பாத்திரம் தன்வசமிழந்து - பிரக்ஞைரீதியான உணர்தலின்றி-அக உலகில் சஞ்சரிக்கும். அந்தத் தருணத்தில் மனசில் நிகழ்கிறவைகள் சித்தரிக்கப்படும். மனவோட்டம் அதன் போக்கில் கிளைவிட்டுப் படரும்

மனக்குரல்

பாத்திரத்தின் பிரச்சனையில் பாதிக்கப்பட்ட நிலையில் மனசோடு நிகழ்த்துகிற அலசல். அதாவது பிரச்சனைகளை மனசோடான தர்க்கரீதியான அலசலில் ஆராய்ந்து உணர்வது.

2. நனவோடை

பாத்திரத்தின் மனவோட்டம் அதன் தன்மைக்கேற்ப - நினைவுகளான நிகழ்வுகள் - காட்சிப் படிமங்களாக அமையும். அறுந்த வாக்கியங்களாக அமையும்.

மனக்குரல்

அலசல் தன்மையது என்பதால் அதன் தன்மைக்கேற்ப வார்த்தைகளில் வாக்கியங்களில் அமையும்.

3. நனவோடை

வாசகன் பாத்திரத்தின் அக உலகில் தானும் ஈடுபட்டு வாழ்கிறான். அகஉலக வெளிப்பாட்டின் இயல்புகளைப் புரிகிறதில் வாசகனது ஈடுபாடு அவசியமாகிறது.

''இதில் ஒரு மனசின் ஓட்டம் — அது நேர்கிற அந்தத்தருணத்திலேயே—கலைரீதியாகப் பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கிறது. நீயும் முயன்று அதனோடு ஊடுருவிப் போ. அப்போது அந்த மனசின் வெளிப்பாட்டினை அறிவாய். நீ தான் – நானில்லை—அவைகளில் ஏதேனும் 'கதை'ப் பகுதி இருந்தால்—நான் தான் இப்படியாக அமைத்துத் தந்தபோதிலும் – அதை அனுபவித்தறிய வேண்டும்.''*,

என்று இன்றைய உளவியல் எழுத்தாளன் சொல்கிறான் என்று சொல்கிற லியன் எடல் கூற்று மிகச் சரியானது.

மனக்குரல்

பாத்திரத்தின் அகஉலக உரையாடலில் வாழ்கிற வாசகன் நேரடி

யான கிரகிப்பில் அந்த உலகை அனுபவிக்கவும் புரிந்துகொள்ளவும் செய்கிறான்.

4. நனவோடை

பாத்திரத்தின் மனவோட்டம்—அகஉலக சஞ்சாரம் – காலம்கடந்த நிலையிலானது. பாத்திரம் சஞ்சரிக்கிற நினைவுகளின் காலங்களிலெல்லாம் படைப்பு தளம் இருக்கிறது.

மனக்குரல்

படைப்பின் காலம் பாத்திரம் நடமாடுகிற—மனஅலசலில் ஈடுபடுகிற நிகழ்காலமாகவே இருக்கும்.

இந்த வேறுபாடுகள் அடிப்படையானவை. ஆனாலும், இரண்டுமே பாத்திரத்தின் மனஉலகம் சார்ந்ததுதான். எனவே ஒன்றையொன்று மேவுகிறதும் உண்டு. எப்படியானாலும், பாத்திர அகஉலகச் சித்தரிப்பிற்கு மனக்குரலை விடவும், நனவோடை ஆழமான தன்மைகளைக் கொண்டிருக்கிறது.

முழு அளவிலும் மனக்குரலாக அமைந்ததாக 'அபிதா' நாவலைக் காணலாம்.

திருமணமாகிப் பல ஆண்டுகளுக்குப் பின்பு, அவனின் இளம் பருவத்து நாட்களின் இடமான கரடிமலைக்கு அம்பி தன் மனைவியோடு திரும்புகிறான். கரடிமலையில் அம்பியால் நேசிக்கப்பட்ட சகுந்தலை நினைவில் வளையமிடுகிறாள். கரடிமலை வந்தபின்பு அவன் அபிதாவைச் சந்திக்கிறான்.அபிதா, இளமைக்காலசகுந்தலையின் தோற்றப்பொலிவோடு இருக்கிறாள். அபிதா, சகுந்தலையின் மகள் - அபிதாவை அவன் மனம் நேசிக்கத் தொடங்குகிறது.மனசில் மோதல்களும், சிக்கல்களும் வலுக்கின்றன. தன் மனசின் விசித்திரப் போக்கை அவனே ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் அலசிப் பார்க்கிறான். மனசோடு அவன்பேசுகிறபேச்சாகவே – அதாவது அவன் மனப் பேச்சாகவே அவனின் இளம்பருவத்து அனுபவங்களும்; அபிதா சந்திப்புக்குப் பின்னாலான அவன் மனப்போக்குகளும் சொல்லப்படுகின்றன.

''அசதியில் வண்டியில் தலைசாய்கிறேன். சக்கு உனக்கும் எனக்கும் இடையே பத்து வயதிருக்குமா? சக்கு, உனக்கு நினைவிருக்கா? ஒரு சமயம் பக்கத்தூருக்கு உன்அப்பாவோடு கந்தசஷ்டி சூர சம்மாரத்துக்குப் போயிருந்தோமே!''*[10] எனபுகைவண்டியில் கரடிமலைபோகிற அம்பியின் மனப் பேச்சில் சம்பவ நிகழ்வு தொடர்கிறது.

''அம்பி! உனக்கு நினைவிருக்கா? அன்னி ஒரு நாள் நவராத்திரி போது...''*[11] என சக்கு பேசுகிறதாகவும் அவனே மனசில் பேசிக் கொள்கிறான். இதை அம்பி உணர்கிறான், ''மாறி மாறி நானேஅம்பி

நானே சக்கு வாய்விட்டுப் பேசாத பாஷையில்'' *[11] என அம்பியே சொல்கிருன். இங்கும் சரி, அபிதா வந்த பின்னுன நாவலின் பின் பகுதியிலும் சரி நெடிய மௌனம் நாவலைச் சூழ்ந்து கிடக்கிறது. நாவல் முழுவதும் மன அலசல் தான்.

கரடிமலை வருகிறவரை அவன் மனசை வளையமிடுகிற நினைவுகளின் தொடர்ச்சியாக அவனில் மோதுகிறதெல்லாம் ''இப்போ சக்கு எப்படியிருப்பாள்'' என்ற மனக்குரல் தான். பள்ளி கொண்டபுரத்தில்அனந்த நாயர் மனசில் ''இவள் கார்த்தியாயினி'' என்ற எண்ணம் ஒலிப்பதை போல.

அம்பி, சகுந்தலாவைப் பார்க்கத் துடித்து கிளம்பி நினைவுகளில் லயித்தலும், அபிதாவின் தோற்றத்தில் சகுந்தலையைக் கண்டபோது மெல்ல மெல்ல மனம் நேசிக்கத் தொடங்கிய பின் எழுந்த மனப் போராட்டங்களும் அம்பி அவற்றை மனசோடு அலசி ஆராய்ந்ததும்; இந்த நாவலுக்கு இவ்வுத்தி தவிர்க்க முடியாததாகி இயல்பானதாக வெற்றியாகியிருக்கிறது.

நனவோடையை பெரும்பாலும் ஒத்த மனக்குரலைப் பார்த்தோம். இவைகளுக்கு முன்னுல் பாத்திரத்தின் மனசில் நிகழ்ந்தவை ஆசிரியர் கூற்றிலும், முன் நிகழ்வுகள் நினைவுப் பாதை என்ற உத்தியிலும் சொல்லப்பட்டன. 'அவன் நினைத்துப் பார்த்தான்' என்பது போன்ற பின்னணியில் ஆசிரியர் கூற்றில் சொல்லப்பட்டன. பாத்திரம் தான் நினைக்கிறதாகவும் சொல்வது உண்டு. பாத்திரத்தின் அக உலகு தன்னிச்சையான வெளிப்பாடாக அமையாமல் போன குறைபாடு உணரப்பட்ட நிலையில் நனவோடை இலக்கியத்தில் புதிய பரிமாணமானது. நினைவுப் பாதை உத்தியைப் பற்றித் தெரிவது நனவோடையை வித்தியாசப்படுத்தி உணர வைக்கும்.

''நினைவுப் பாதை''யில் முழுவதும் அமைந்த நாவல் 'உறவுகள்'. நிகழ்காலம், கடந்த காலம் என்ற இணைப்பை இந்த முறையில் நீல பத்மநாபன் கொண்டு வந்திருக்கிருர். கடந்தகால நிகழ்வுகள் பாத்திர நினைவாக நாவலில் வருகிறதால்.

நினைவுப் பாதையில் முழுவதும் அமைந்த நாவல் 'உறவுகள்'. நிகழ்காலம் கடந்த காலம் என்ற இணைப்பை இந்த முறையில் நீல பத்மநாபன் கொண்டுவந்திருக்கிருர். கடந்த கால நிகழ்வுகள் பாத்திர நினைவாக நாவலில் வருகிறதால் நனவோடையைப்போலவான சாயல் பெறுகிறது.

ராஜகோபாலனுக்கு 7. 4. 71ல், அவன் தம்பியின் — தந்தை உடல் நலமில்லாமல் ஆஸ்பத்திரியில் சேர்க்கப்பட்டிருப்பது பற்றிய—

கடிதம் கிடைக்கிறது. அவன் கிளம்பி ஊர் வந்து அப்பாவோடு இருக்கிற—அப்பா இறக்கிற வரை—16 நாட்களில் அமைந்தது நாவல். அவன் அப்பாவைப் பார்க்க வருகிற போதும், அப்பாவோடு இருக்கிற போதும் ஒவ்வொரு சம்பவத்தின் எதிர் விளைவாக அவன் நினைத்துப் பார்க்கிற பழைய கால அவர்கள் குடும்ப உறவு சிக்கல், அழகு எல்லாம் அவன் நினைவில் அமைகின்றன. நிகழ்கால அனுபவங்களின் விளைவான பாத்திர மன அனுபவங்களை சுயரூபத்தில் சொல்லாமல் நினைத்துப் பார்க்கிறதாகச் சொல்லியிருக்கிருர்.

முன் நிகழ்வு ஒழுங்கமைவு (order of recollection) என்கிற முறையில் படைப்பைத் திட்டமிட்டு அமைக்கிருர் நீல. பத்மநாபன்.

இந் நாவலில் "அப்பாவை பெற்ற சிவகாமிப் பாட்டி இப்போ ஞாபகம் வருகிருள்*[13] என்று பாட்டி காலம் தொடங்கி (முதல் நினைவு இது தான்) இன்று வரை அந்தக் குடும்பத்தில் நிகழ்ந்தவை கோர்வையாக நினைவுப் பாதையில் சொல்லப்பட்டு இருக்கிறது.

கடந்த காலத்தை நினைவில் சொல்வது நினைவுப் பாதை. ஆனல் பாத்திர அக உலக சஞ்சாரத்தில் இயல்பாய் அக் காலத்தை வெளிப்படுத்துவது நனவோடை. இதில் பாத்திர இயல்பும் அதனேடு வெளியாகிறது.

இனி, நனவோடை அமைந்த பகுதிகளை ஒன்றிரண்டு நாவல்கள் மூலம் கண்டு, பின் முடிவாக நனவோடையின் இயல்புகளை அறியலாம்.

தமிழில் முதன் முதலாக நனவோடை அமைந்த நாவல். இதுவரை வெளிவந்த தமிழ் நாவல்களிலும் விட இது கூடுதல் சாத்தியத்துடன் கையாளப்பட்டிருக்கிற நாவல்.

சாவித்திரி விதவை. விதவையான பின் அண்ணன் வெங்கடேசன் குடும்பத்துடன் தங்கி வாழ்கிருள். தங்கையின் ஜீவனம்சத்துக்காக அண்ணன் வழக்கு தொடர்ந்திருக்கிற நிலை, இந்த பிரச்சனையே நாவல் ஜீவனம்ச வழக்கு தொடரப்பட்ட நிலையில், சாவித்திரியை இந்தப் பிரச்சனை அவஸ்தைக்குள்ளாக்குகிறது. உறவு, அன்பு இவற்றில் ஆழமான பிடிப்புள்ள சாவித்திரியால் இந்த வழக்கை ஏற்றுக் கொள்ள முடியவில்லை. மாமனர் வீட்டில் அவள் வாழ்ந்த காலத்தின் அனுபவங்கள் அவளை விடாது பற்றுகின்றன. அந்த நினைவுகள் அவளுள் வளையமிட்டுக் கொண்டே இருக்கின்றன.

"மூன்றே முக்கால் நாழி புக்கக வாழ்க்கையைப்
பின்னேக்கிச் சென்று பார்க்கலானுள்"*[14]

என்று ஆசிரியர் எழுதி அவளின் கடந்த காலப் புக்கக வாழ்க்கையைச் சொல்வது நினைவுப் பாதையில் அமைந்தது.

> ''உரு இல்லாத நினைப்புநிழல்கள் எழுந்தும் எழாததுமான நிலையிலேயே உண்டாகி அழிய தன் நினைப்புலகிலிருந்து கனவுலகிற்குச் சென்றாள்.''*[15]

இங்கு ஆசிரியர் நினைப்புலகிற்கும், நனவோட்ட உலகிற்கும் தொடர்பு ஏற்படுத்துபவராகச் செயல்படுகிறார். தொடர்ந்து அந்தக் கனவுலகம் நாவலில் அமைகிறது. இது போன்று நாவலில் பல பகுதிகள் அமைகின்றன. மாவாட்டிக் கொண்டே இருக்கிற சாவித்திரியின் மனதில் பழைய கால அனுபவங்கள் ஓட, மாவாட்டும் செயல் தானாக நடக்க – வசமிழந்த நனவோட்ட உலகு நாவலில் அமைகிறது.

ஜீவனாம்சம் நாவல் பற்றி வெங்கட் சாமிநாதன்,

''செல்லப்பாவும் நாவல் முழுவதையுமே நனவோடை உத்தியில் எழுதவில்லை. குறிப்பாகச் சில இடங்களை (கடைசிப்பகுதி) நனவோடை உத்தியில் எழுதி இருக்கிறார். உத்தியின் முழு சாத்தியத்தையும் அவர் அளவிட்டு விடவில்லை. செய்திருந்தால் நன்றாகத்தான் இருந்திருக்கும். முழு சாத்தியம் என்பது இவ்வுத்தியைப் பொறுத்தவரை ஒரு எல்லை இருக்க முடியாது என்றுதான் தோன்றுகிறது,'' எனச் சொல்வது சரி-யான ஒன்று.

நனவோடை இயல்புகள்

இதுவரை பார்த்த மனக்குரல், நினைவுப்பாதை இவற்றுக்கும், நனவோடைக்குமுள்ள வித்தியாசங்களிலிருந்தும், நாவல் அம்சங்களி-லிருந்தும் நனவோடை உத்தியின் சில இயல்புகளை அறியலாம்.

1. நனவோடை நாவல் ஒருவன் அல்லது ஒருத்தியின் அகஉலகைச் சித்தரிப்பதன் மூலம் படைப்பு உத்தேசம் நிறைவேற்றுகின்றது.
2. தலைமைப் பாத்திரம் மனசைப் பெருமளவில் பாதித்த ஒரு பிரச்னை-யிலிருக்கிறபோது அதன் உளைச்சலில் அவஸ்தைப்படுகிற நிலையில் நாவல் தொடக்கம் அமைகிறது.
3. நாவல் நிகழ்ச்சிகளாக அமையாமல், பேச்சுகளாக அமையாமல் பாத்திர அக உலகாக இருப்பதால் நாவலில் பெரும் மௌனம் சூழ்ந்திருக்கும்.
4. வரையறுக்கப்பட்ட காலம். குறுகிய காலமும் குறுகிய அலகில் அமைகிறது.
5. நாவலாசிரியர், நாவலைத் தொடங்கிப் பாத்திரத்தின் நிகழ்வைச் சித்திரித்து, பாத்திரம் ஒரு தருணத்தில் அகஉலகில் சஞ்சரிக்கும்போது ஆசிரியர் விலகிக் கொள்வார், மீண்டும் அக உலக ஓட்டம் அறுபட்ட போது நிகழ்வை மறுபடியும் நடத்திச் செல்வார்.
6. நாவலில் தொடர்பின்மை ஒரு அம்சமாகிறது. தொடர்பின்மை தானே தவிர இயைபின்மை கிடையாது. பாத்திரத்தின் அகஉலக சஞ்

சாரம் எங்கெங்கோ கிளைவிட்டுப் பிரிகிறதில் தொடர்பின்மை அமைகிறது. இந்தப் பிரிவுகள் நாவலின் படைப்பு உத்தேசத்தோடு இயைபில்லாதவை என ஆகாது.

7. எல்லா நாவல்களையும் போல, படைப்பு உத்தேசம் கருதிய தேர்வுகளும் ஒழுங்கமைவுகளும் இவற்றிலும் உண்டு. இதனாலேயே உத்தியின் முழு சாத்தியமென்பது தீர்மானிக்க முடியாததாக இருக்கிறது.

8. பாத்திரத்தின் அக உலகில் சஞ்சரிக்கிற கணங்களின் நிகழ் காலம், நிகழ் செயல் பாத்திரம் மீண்டு நிகழ்வுக்கு வரும்போது அந்தக்கால அளவுக்கேற்ப கடந்திருக்கும். சஞ்சரிப்பின் காலம், பாத்திரத்தின் நினைவுலகக் காலமாகிறது.

9. மனச் சாயல்களை, அவைகளின் பல்வேறுபட்ட சிதறல்களை, ஆழமும் வீச்சுமான அந்த அகஉலக அனுபவங்களை வெளிப்படுத்த வார்த்தைகள், அவற்றின் சேர்க்கைகளில் – நடையில் – படைப்பாளியின் கவனம் செலுத்தப்படுகிறது. அகஉலக மனோபாவங்களின் படிமங்களை புலன் காட்சி அனுபவங்களாக ஆக்குகிறதிலும், அறுந்து செல்கிற நினைவுகளின் தன்மைக்கேற்பவான வாக்கிய அமைப்பினாலும் புதிய நடை அமைகிறது.

10. வாசகனுக்கு ஈடுபாடும் முயற்சியும் தேவைப்பட வைக்கிறது. அதாவது, நேரான கதையோ, மரபுவழி நாடகப்பாங்கான கதைப் பின்னலோ இல்லாமல் அகஉலகச் சித்தரிப்பில் அமைகிறது. இந்நாவலிலிருந்து வாசகனே கதையைப் புரிந்து தன் போக்கில் கதையை அமைத்துக் கொள்ள வேண்டி ஆகிறது.

இவைகள் பொது இயல்புகள் எனக் கொள்ளத் தக்கவை.

இலக்கியத்தின் பயன்பாடு, படைப்பு அனுபவங்களைத் தன்னோடு சேர்த்துக்கொண்டு வாசகன் தன் அனுபவங்களை விரித்துக்கொள்வதில் தானிருக்கிறது. இந்த அடிப்படையில், நாவல் படைப்பில் அக உலக அனுபவங்களைச் சேர்க்கிற நனவோடை நாவல் குறிப்பிடத்தகுந்தது ஆகிறது. தமிழ் நாவல்களில் இந்த உலகம் இன்னம் கூடுமான சாத்தியத்துடன் உருவாகவில்லை என்பதே உண்மை. அது நிறைவேறுகையில் தமிழ் நாவல் இலக்கியம் இன்னும் வளம் பெறும்.

அடிக் குறிப்புகள்

1. வெங்கட்சாமிநாதன், பாலையும் வாழையும். 'நினைவோட்ட நாவல்' பக். 86-87
2. நீல பத்மநாபன், பள்ளி கொண்ட புரம், ப. 44.
3. ,, ,, ப. 192.
4. ,, ,, ப. 192.
5. ,, ,, ப. 100.
6. ,, ,, ப. 183.
7. ,, ,, ப. 186.
8. ,, ,, ப. 160.
9. Le on Edel, The Psychological Novel, P. 26.

"Here is the artistic record of a mind, at the very moment that it is Thinking. Try to pentnate within it. You will know only as much as this mind may reveal. It is you, not I, who will piece together any 'story' There may be, Of course I have arranged this illusion for you. But it is you who must experience it."

10 ல. சா. ராமாமிருதம், அபிதா, ப. 39.
11. ,, ,, ப. 39.
12. ,, ,, ப. 41.
13. நீல பத்மநாபன், உறவுகள், ப. 17.
14. சி. சு. செல்லப்பா, ஜீவனாம்சம், ப. 26.
15. ,, ,, ப. 91.

4

ஆர். இராதாகிருஷ்ணன்

நா. பா. நாவல்களில் திரையுலகம்

நா. பா. வின் அனிச்சமலர், நீலநயனங்கள் ஆகிய இரு நாவல்களிலும் திரையுலகம் இடம் பெறுகிறது. நீலநயனங்களில் திரையுலகப் பின்னணி விரிவான அளவில் இடம் பெறுகிறது.

அனிச்ச மலரில் வரும் சுமதி திரைப்படத்தில் நடிக்க ஆசைப்படுகிருள். அவளைத் திரைப்படத் தயாரிப்பாளர் என்ற போர்வையில் திரியும் போலி மனிதர் கன்னையாவுக்கு அறிமுகம் செய்து வைக்கிருள் மேரி. சுமதியின் நல்ல மனோநிலையைக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக மாற்றுகின்றனர் மேரியும் கன்னையாவும். சுமதி வாழ்வில் எவற்றையெல்லாம் கடைப்பிடிக்கக் கூடாதென்று விரும்பினளோ அவற்றையெல்லாம் கடைப்பிடிக்குமாறு சூழல் அவளை மாற்றி விடுகிறது. சூழலுக்கு அடிமையாகும் சுமதி விபசாரியாகிருள். திருந்தமுடியாத, மலர முடியாத எல்லைக்கு அவள் வாடிப்போய் விடுகிருள்.

நீல நயனங்களில் வரும் நந்தகோபால் தமிழ்த் திரையுலகில் சில மாற்றங்களைக் கொணர விழைகிருர். இலட்சியவாதியான அவருக்கு கௌரி என்ற படித்த, இலட்சிய நோக்குடைய பெண்ணின் துணையும் கிட்டுகிறது. பல போராட்டங்களைச் சமாளிக்கிருர். பிரபல நடிகர்கள், பைனன்சியர்களைப் பகைத்துக் கொள்ளுமாறு சூழல் செய்து விடுகிறது. இருப்பினும் போராடித்தன் இலட்சியத்தில் வெற்றி பெறுகிருர்.

இரு நாவல்களின் கதைக்கும் நிலைக்களனக, பின்னணியாக அமைகிறது திரையுலகம். திரையுலகப் பின்னணி இ ந நாவல்களையும் இடம் பெறும் தலைமை மாந்தர்களின் பண்பு விளக்கத்திற்கும் பயன்படுகிறது.

திரையுலகப் பின்னணியில்

சுமதி (அனிச்சமலர்) | நந்தகோபால், கௌரி (நீலநயனங்கள்)

சுமதி இலட்சியப் பாத்திரமாக படைக்கப்படவில்லை. மாறாக நீல நயனங்களில் வரும் நந்தகோபாலும் கௌரியும் இலட்சிய மாந்தர்கள் திரையுலகில் உள்ள போலி படத்தயாரிப்பாளரான கன்னையா சுமதியின் தன்மைகளை மாற்றி அவளைக் கெடுத்து விடுகிறார். சினிமாவில் எப்படியும் நடித்துப் பெயரும் புகழும் பெறவேண்டும் என்ற ஆசைதான் அவளைக் கெடச் செய்கிறது.

ஆனால் நீல நயனங்களில் வரும் நந்த கோபாலையோ, கௌரியையோ திரையுலகப் பின்னணி கெடுக்கவில்லை. காரணம் இரு மாந்தர்களும் இலட்சிய நோக்கோடுதான் அறிமுகமாகின்றனர். திரையுலகை மாற்றியமைக்க வேண்டும் என்ற இலட்சியத்தில் அவர்கள் வெற்றி பெறுகின்றனர். சூழல் அவர்களைத் தாக்கவில்லை.

திரையுலகப் பின்னணி நீல நயனங்களில் போல அனிச்ச மலரில் விரிவாக அமையவில்லை. இப்பின்னணியின் இடையே பாத்திரங்கள் ஊடாடுகின்றன.

இன்றையத் தமிழ்ப் படங்களின் நிலைமை நாவலில் காட்டப்படுகிறது. கௌரி, நந்த கோபால் உரையாடல் மூலம் ஆசிரியர் இதனைக் காட்டுகிறார்.

'முக்கால் வாசித் தமிழ் சினிமாக்களைத் தயாரிக்கிறவங்க, நடிக்கிறவங்க, எழுதறவங்க, காட்டறவங்க எல்லாம் இன்னும் ரொம்பக்கன்வென்ஷனலாகவும் ஸென்டிமெண்டலாகவுமே இருக்காங்க. அரும்பு மீசைக் கதாநாயகன், வெட்டரிவாள் மீசை வில்லன், ஏழைக் கதாநாயகியின் மேலே பணக்கார கதாநாயகனுக்கும், பணக்கார கதாநாயகியின் மேலே ஏழைக் கதாநாயகனுக்கும் காதல், கல்லூரிக்குக் கப்பல் போன்ற காரில் போய் படிக்கும் பணக்கார கதாநாயகியின் காதல் போட்டி. இறுதியில் பணக்காரக் கதாநாயகன் தியாகம், ஏழையின் வெற்றி, இடையே சோதனைகள் ...... எல்லாம் உள்ள கதம்பக் கதையைத்தான் எடுக்கிறாங்க. கதாநாயகனுக்கு நாலு மாறுவேடம். கதாநாயகிக்குப் பத்து விதமான மேக்கப்..... ஆனால் பத்து மேக்கப்பிலும் கதாநாயகி செக்ஸியாக இருக்க வேண்டியது கண்டிப்பான நியதி.''[1]

திரையுலகப் பின்னணி தெளிவாகக் காட்டப்படுகிறது. தயாரிப்பாளர், கதாசிரியர், டைரக்டர்கள், பெண்கள், டிஸ்டிரிபியூட்டர்கள் பெரிய நடிகர்கள்—இவர்களது நிலை நன்கு சித்திரிக்கப்படுகிறது.

a) தயாரிப்பாளர்: தயாரிப்பாளராக நாவலில் இடம் பெறும் ரெட்டியார் பணத்திலேயே நாட்டம் உடையவர். ஜனாதிபதி பரிசு கிடைக்க வேண்டும் என்ற கவலையெல்லாம் அவருக்குத் துளி கூட இல்லை. பெட்டியில் பணம் நிறைய வேண்டும் என்று மட்டுமே கவலை கொள்கிறார். கலை நோக்கம் எதுவும் அவருக்குக் கிடையாது. அவரது நோக்கமெல்லாம் வியாபார நோக்கம் மட்டுமே. அவரே நந்தகோபாலிடம் ''ரியலிஸம் ரியலிஸம்னு எதையாவது குடிசையையும், குப்பை மேட்டையும் எடுத்துப்படம் ரிலிஸான மறுநாளே பெட்டியிலேபோய்த் தூங்கருப்பிலே ஆயிடப்பிடாது. அதுதான் என்னோட கவலை'' என்கிறார்.[2]

ரெட்டியாரின் நண்பரான நந்தகோபாலின் தந்தைகூட அவரைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில், ''ரெனு ரொம்பக் கன்சர்வேடிவ் ஆச்சே. நீ டைரக்ட் செய்கிற படம் புகழ்பெற்றாலும் சரி, பெருவிட்டாலும் சரி, பணம் பெற்றுத் தந்தால் போதும் என்று மட்டும் நினைக்கிறவர் அவர். பண வசூல் குறைந்ததானால் அப்புறம் புதுமை, சோதனை எல்லாவற்றின் மேலும் நம்பிக்கையே போய்விடும் அவருக்கு'' என்கிறார்.[3] ரெட்டியார் புதுக்கதை, புதுமுகம், புதிய டைரக்டர், புதிய கலைஞர்கள் என்றாலே மிகத் தயங்குகிறார்.

b) கதாசிரியர்: திரைப்படக் கதாசிரியர் விவேகபானு நல்ல சிந்தனையாற்றல் கொண்டவர். ஆனால் தயாரிப்பாளர்களுக்கு அடி பணிந்து கதையை அவர்கள் விருப்பம்போல் மாற்ற இடம் கொடுக்கிறார். திரையுலகில் உள்ள கதாசிரியர்களின் நிலையை விவேகபானு மூலம் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறார் நா. பா. அவர்களுக்குக் கிடைக்கும் ஊதியம் மிகக் குறைவு. விவேகபானு தமது சுயமரியாதையைப் பல இடங்களில் அடகு வைத்து வாழ்கிறார். விவேக பானு திரையுலகத்தில் பல வருஷங்கள் இருந்தும் முன்னேறுததற்குக் காரணம் அவரிடமிருக்கும் சபலப் புத்தியே என நினைக்கிறார் நந்தகோபால்.

c) டைரக்டர்கள்: இன்றைய டைரக்டர்களில் பலர் தயாரிப்பாளருக்கும், ஹீரோவுக்கும் பயப்படுகிறவர்கள். ''நாதன் தான் இங்கே பெரிய டைரக்டர்னு பேரு. அவரு டைரக்ட் செய்கிற படத்திலேயே கூடப் ப்ரொட்யூஸரோ, ஹீரோவோதான் ஷாட்டை ஒ.கே பண்றாங்க. தயாரிப்பாளருக்கும் ஹீரோவுக்கும் பயந்து அவங்க ஷாட்டை ஓ. கே. பண்ணினாப் பண்ணிட்டுப் போகட்டுமேனு நாதனே சும்மா இருந்திடுவாரு. தயாரிப்பாளரோட மோதினா அடுத்த படத்துக்குச் சான்ஸ் இருக்காது, ஹீரோவோட மோதினா அடுத்த ஷெட்யூலுக்கோ, கால் ஷீட்டுக்கோ தேதியே கிடைக்காது.''

''ஷாட்டை மற்றவங்க ஓ. கே பண்ணினா அப்புறம் டைரக்டர்க்கு

என்ன மரியாதை?''

''டைரக்டர்னு படத்திலே டைட்டில் காண்பிப்பாங்களே அதுதான் மரியாதை. வேறென்ன மரியாதை மீதமிருக்கு?''[4] இவ்வாறு உரையாடல் மூலம் கலைத்திறமை ஏதுமின்றிக் காசுக்கு அடிபணிந்து வாழும் டைரக்டர்கள் நிலையைக் காட்டுகிறார் நா. பா.

d) பெண்கள் : சினிமாவில் நடிக்க ஆசைப்பட்டு நிறைய பெண்கள் நந்தகோபாலை வந்து சந்திக்கின்றனர். 'சினிமாவில் நடிப்பதற்குஒரு சான்ஸ் வாங்கித் தருவதாக உத்தரவாதம் அளித்தால் எந்த நேரத்திலும், யார் பின்னாலும், எதையும் யோசிக்காமல் ஓடி வந்து விடத்தயாராய் இருப்பார்கள் போலத் தோன்றினார்கள் அந்த படித்த இளம் பெண்கள்.[5] நந்தகோபாலின் இந்த நினைப்பு பெண்களின் திரையுலகைப் பற்றிய மனநிலையைக் காட்டுகிறது.

e) டிஸ்டிரிபியூட்டர்கள் : இன்றைய டிஸ்டிரிபியூட்டர்களின் நிலைமை இந்நாவல் மூலம் தெளிவாக்கப்படுகிறது. இவர்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் விவேகபானு, ''ஜெனரலா எந்த டிஸ்டிரிபியூட்டரும் ஸ்டார் வால்யூ இல்லாத, புதுமுகங்களைப் போட்டு படம் எடுக்கிறதை ரசிக்கவோ வரவேற்கவோ மாட்டாங்க. நாலு கால்ஷீட் முடியறதுக்குள்ளேயே டிஸ்டிரிபியூட்டரிடம் முன்பணத்துக்கு கப்பரை ஏந்திக் கொண்டுபோகிற எந்த படாதிபதியும் டிஸ்டிரிபியூட்டர் சொல்கிற எதையும் கேட்கிறவராகத் தானிருப்பார்,'' என்கிறார்.[6]

நந்தகோபாலிடம் பேசும் ரேணு கூட ''கதை இலட்சியக் கதைங்கிறீங்க. முகமும் புதுமுகங்கிறீங்க. பாட்டும் டான்ஸும் இல்லாமல் போயிட்டா அப்புறம் ஒரு டிஸ்டிரிபியூட்டரும் இந்த பக்கம் தலைவைச்சு படுக்க மாட்டான். ஜாக்கிரதை'' என்கிறார்.[7]

'இன்ன நடிகர் நடித்தால்தான் பணம் தருவேன்' என்று நிபந்தனை விதிக்கும் விநியோகஸ்தர்களை வைத்துக் கொண்டு கலையை எப்படிப் புதுமையாக வளர்ப்பதென்று ஒவ்வொரு இலட்சியவாதியும் தம்மைப் போலவே தயங்குகிற காலம் அது என்பதை நந்தகோபால் உணர்ந்திருந்தார்[8]

f) பெரிய நடிகர்கள் : பெரிய ஹீரோக்களுக்கும், ஹீரோயின்களுக்கும் தனிப்பட்ட மரியாதை திரையுலகில் தரப்படுகிறது. உரையாடலைப் பற்றித் தன் கருத்தைக் கூறும் கௌரியை ஆச்சர்யமாகப் பார்க்கிறார் கதாசிரியர் விவேகபானு. 'கதையைக் குறை செல்வதும், அதை இப்படி மாற்றவேண்டும் இதை இப்படித் திருத்தவேண்டும்.

இந்த வசனத்தைப் பேசக் கஷ்டமாக இருக்கிறது. இதை இன்னும்

சுலபமாக மாற்றவேணும்' என்றெல்லாம் நிர்ப்பந்தப்படுவதும் அளவு கடந்து பிரபலமாகிவிட்ட நட்சத்திர அந்தஸ்துள்ள இரண்டு மூன்று பெரிய நடிகர்களுக்கும், நடிகைகளுக்குமே சாத்தியமாகக் கூடிய காரியம்'[9] என்ற விவேகபானுவின் நினைப்பு இந்நிலையை விளக்கும்.

திரையுலகம் பற்றிய கணிப்பு

திரையுலகம் பற்றி வெளியிலிருப்பவர்கள் எப்படிக் கருதுவார்கள் என்பதைக் கௌரியின் பெற்றோர்கள் மூலம் வெளிப்படுத்துகிறார், நாவலாசிரியர். ''சினிமாத் துறையைப் பொறுத்து நல்ல குடும்பத்திலிருந்து வரும் ஒரு பெண்ணுக்குச் சில தயக்கங்கள் இருப்பது தவறென்று சொல்ல முடியாது. பழைய பண்புகளில் ஊறிய உங்கள் பெற்றோர் இத்துறையோடு சம்பந்தப்படுத்திப் பேசப்படும், ஒழுக்கக் கேடுகளை நினைத்தும் அஞ்சலாம்[10] என்று நந்தகோபால் கூறுவது திரையுலகைப்பற்றி வெளியிலிருப்பவர்கள் கருதுவதைக் காட்டுகிறது.

கௌரியின் தோழி தேவயானைக்கு 'சினிமா' என்றாலே அது தங்கச் சுரங்கம் என்பதுபோல் நிரந்தரமானதோர் அஞ்ஞானமே சினிமாவைப் பற்றிய ஞானமாக இருந்தது. ''சினிமா பாட்டு புத்தகங்களைச் சேர்ப்பதும், சினிமாப் பத்திரிகைகளைத் தேடி தவித்துப் படிப்பதும், சதாகாலமும் சினிமாவைப் பற்றியே பேசிக்கொண்டிருப்பதுமே அவள் வழக்கம்''

'தேவயானையைப் போன்ற சினிமாப் பைத்தியங்களை மட்டுமே உருவாக்க முடிந்த அளவுக்குத்தான் அந்தத் துறையும் இங்கே இன்று குறைந்த வளர்ச்சியோடு இருப்பதாக எண்ணினாள் கௌரி.''[11]

திரையுலகத் தொழிலாளர் நிலை

திரையுலகில் மேல்மட்டத்தில் இருப்போர் நிலை நன்கு அமைய, கீழ்மட்டத்தில் இருப்போரின் நிலை மிக மோசமாக அமைகிறது. எக்ஸ்ட்ராக்கள் சப்ளையர் தனக்கு ஒழுங்காகப் பணம் தரப்படுவதில்லை என்றும், புரொடக்ஷன் மானேஜர் கள்ள வவுச்சர் வாங்கிக் கொண்டு, குறைவாகப் பணத்தைக் கொடுக்கிறார் என்றும் நந்தகோபாலிடம் புகார் செய்கிறான். பட டைரக்டரோ, ஹீரோவோ கேட்டால் ஒரு டிபனுக்காக பத்து ரூபாய் பெட்ரோலைக் கூடச் செலவழிக்கத் தயாராக இருக்கும் புரொடக்ஷன் மானேஜர்கள் அடிநிலையில் இருப்பவர்களுக்கு ஒழுங்காகச் சம்பளம் தர முன் வருவதில்லை.

நகரின் பெரிய ஸ்டுடியோ ஒன்றில் ஏதோ ஒரு ஃப்ளோரில் படப்பிடிப்பு நடந்து கொண்டிருந்த போது, விளக்குகளைத் திருப்ப ரூஃபில் தொங்கும் 'கோடா'விலிருந்து லைட்பாய் ஒருவன் 'ஷாக்' அடித்துக் கீழே விழுந்து செத்துப் போய் விட்டான். ஆனால் அவனுக்கு நஷ்டஈடு

கொடுப்பதில் ஸ்டுடியோ நிர்வாகம் பொறுப்பில்லாமலும், கஞ்சத்தனமாகவும், நடந்து கொண்டது. அதன் விளைவாக ஸ்டுடியோ ஊழியர்கள் கால வரையின்றி உடனே வேலை நிறுத்தத்தில் இறங்கினுர்கள்.[12] நந்தகோபால் தொழிலாளர்களுக்காகப் பேசுகிருர்.

'தயாரிப்பாளர்கள், விநியோகஸ்தர்கள், பெரிய நட்சத்திரங்கள் ஆகியவர்கள் லட்சக்கணக்கில் கறுப்புப்பணம் சேர்த்து வைக்க முடிகிற அளவுக்குச் சம்பாதிக்கிருர்கள். அதே சமயம் ஸ்டுடியோ ஊழியர்கள், லைட்பாய்ஸ், கார்ப்பெண்டர், காஸ்ட்யூமர், காமிரா ஹெல்ப்பர், ஸவுண்ட் அசிஸ்டெண்ட்ஸ், ஃப்ளோர் மேஸ்திரி, புரொடெக்ஷன் பாய்ஸ், மோல்டர் பாய்ஸ்- - - - - ஆகியோர் போதுமான சம்பளமின்றித் திண்டாடுகின்றனர். கால்மட்டும் வீங்கி விடுகிற யானைக்கால் வியாதிக்காரனைப் போல் சினிமாத்துறையின் லாபமெல்லாம் ஒரு சிலருக்கே போய்விடுவது தவிர்க்கப்பட்டு அதில் சம்பந்தப்பட்ட அனைவரும் பயனடைய வழிசெய்து தரப்பட வேண்டும்'[13] என வாதிடுகிருர் அவர்,

'ஸ்டுடியோ முதலாளி ஊழியர்களின் சம்பளத்தில் கஞ்சத்தனம் செய்வார். கார் வைத்திருக்கிற நடிகர், நடிகையர்களில் சிலபேர் தங்கள் சொந்த உபயோகத்துக்கான பெட்ரோலைக் கூடக் கால்ஷீட் நேரத்திலே பிடிச்சிட்டுப் போயிடுவாங்க பெரிய நடிகர் நடிகைகளைப் பார்க்க வர்ர விசிட்டர்களுக்குக் கூடச் சாப்பாடு, டிரிங்க்ஸ் திரும்பக் கொண்டு போய் டிராப் பண்றது போன்ற செலவுகள் தயாரிப்பாளர் தலையிலே விடியறது. ஆனுல் அதே தொழிலில் முழுநேரமும் ஈடுபட்டு இருக்கிற ஆயிரக்கணக்கான தொழிலாளர்களுக்கு நியாயமான வருமானமும் இல்லை. நிச்சய மற்ற வாழ்க்கையில் அவர்கள் உழல்கிருர்கள்''[14].

இன்றையத் திரையுலக நிலைமை

நா. பா. இன்றையத் திரையுலக நிலையை ஆங்காங்கே காட்டிச் செல்கிருர். ''சென்னை நகர நாகரிக ரசிகனிலிருந்து கொளத்துப் பட்டி களத்து மேட்டு டூரிங் டாக்கீஸ் ரசிகன்வரை எல்லாத் தரத்தினரையும் ஒரே படத்தில் திருப்திப்படுத்துகிற மாதிரி கதை, பாட்டு, வசனம், நடிப்பு, டப்பாங்குத்து எல்லாம் இருக்க வேண்டுமென்று ரெனு ஆசைப் பட்டார். அதற்கு ஏற்ருற் போல் பாட்டுகள் எழுதித்தரக் கவிஞர் பிரேம புத்திரன் தயாராயிருந்தார். கதையை மாற்றிக் கொடுக்க விவேக பானு தயாராயிருந்தார். சுயமரியாதையோ கலையார்வமோ இல்லாத ஒரு டஜன் டைரக்டர்கள் காத்திருந்தார்கள்''[15]

இத்தகைய காலத்தில் இப்படிப்பட்ட சூழ்நிலையில் நந்தகோபால் திரையுலகில் அடியெடுத்து வைத்தார்.

திரையுலகச் சித்திரிப்பு பற்றிய சில முடிவுகள்

1) திரையுலகப் பின்னணியில் அனிச்ச மலர் சுமதியும் நீல நயனங்கள் நந்த கோபால்—கௌரியும் உலவுகின்றனர்.

'பின்னணி அறிவியல் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. சூழல் பாத்திரங்களைப் பாதிக்கும் தன்மை யுடைத்து' என்கிறார் எமிலிசோலா.[16]

இப் பாத்திரங்களுள் —

அ) சுமதி திரையுலகச் சூழலால் பாதிக்கப்படுகிறாள். மாற்ற முறுகிறாள். படத்தில் நடிப்பதற்காக எதையும் இழக்கத் தயாராகும் மனோ நிலைக்குத் திரையுலகச் சூழல் அவளை மாற்றுகிறது.

ஆ) நந்தகோபால்—கௌரி இருவரும் இலட்சியப் பாத்திரங்கள்என்ற அளவில் சூழல் அவர்களைப் பாதிக்க வில்லை. அச்சூழலில் உள்ள அழுக்குகளைக் களைய முயல்வதில் இவர்கள் வெற்றிபெற, சுமதியோ தானும் அழுக்காகி விடுகிறாள். இதன் அடிப்படைக் காரணம் பாத்திரப்படைப்பில் உள்ள வேறுபாடேயாம்.

2) திரையுலகில் உள்ள பலதரப்பட்டோரின் நிலையைப் பலவகைப் பாத்திரங்கள் மூலம் காட்டுகிறார்.

ரெட்டியார்	–	தயாரிப்பாளர்
விவேகபானு	–	கதாசிரியர்
கனகராஜ்	–	புரொடக்ஷன் மானேஜர்
ஜாலிஜபருல்லா	–	பைனான்சியர்
ஜயமாலா	–	பிரபலநடிகை
நாதன்	–	டைரக்டர்
பிரேமபுத்திரன்	–	பாடலாசிரியர்
வீரப்பன்	–	எக்ஸ்ட்ரா சப்ளையர்.

இப்பாத்திரங்கள் நடந்து கொள்ளும் முறைகள் அவர்கள் திரையுலகில் வகிக்கும் நிலையை எடுத்துக் காட்டுகின்றன. இதன் மூலமும் நமக்குத் திரையுலகம் முழுமையாகக் காட்டப்படுகிறது.

3) திரையுலகில் காணப்படும் குறைகளுக்கான தீர்வுகளையும் மறைமுகமாகக் கூறிச் செல்கிறார் நாவலாசிரியர்.

நாவலின் பயன் சமுதாயச் சீர் கேடுகளைக் களைய வகை செய்வதாகும் என்று கருதும் அறிஞர் குழுவைச் (School of thought) சேர்ந்தவர் நாவலாசிரியர்.

அ) திரையுலக மோகம் தவறானது என்பதை அனிச்ச மலர் சுமதி வாயிலாகக் காட்டுகிறார்.

ஆ) படித்த, ஒழுக்கமுள்ளவர்கள் திரையுலகில் நுழைவது வரவேற்கத் தக்கது என்பதை நந்த கோபால்—கௌரி மூலம் காட்டுகிறார்.

இ) ரசிகர்களின் ரசிப்புத் தன்மையை மாற்றும் வகையில் மாறுபட்ட கதைகள் படமாக்கப்பட வேண்டும். வாத்தியாரம்மா, வேப்பம் பழம், காலசமுத்திரம், ஒரு பழைய சிநேகிதியின் புதிய சந்திப்பு—ஆகிய நான்கு மாறுபட்ட கதைகள் நாவலில் இடம் பெறுகின்றன.

ஈ) திரையுலக நுணுக்கங்களைக் கற்றுந் தரும் இன்ஸ்டிடியூட்கள் தொடங்கப்பட வேண்டும்.

4) நாவலாசிரியர் திரையுலகில் உள்ள குறைபாடுகளை மட்டுமே சுட்டிச் செல்கிறாரா என்ற வினா எழுகிறது. இதற்கான பதிலை நாவலாசிரியரே தமது இரு நாவல்களிலும் தருகிறார்.

''சினிமா உலகின் சீரழிவுகளையும் சினிமா உலகின் ஊழல்களையுமே சமீபத்தில் ஒவ்வொரு கதையிலும் அழுத்திச் சொல்கிறீர்களே. வேறு எவையும் உங்கள் கண்களில் படவில்லையா' என்று கோபமாகக் கேட்கிறார்கள். 'நான் சினிமாவை வெறுப்பவனில்லை. ஆனால் அது இன்றுள்ள நிலையில் அப்படியே அதை ஏற்றுக் கொண்டு விட விரும்புகிறவனுமில்லை. அதில் பல விஷயங்கள் மாற வேண்டும் திருந்த வேண்டும் .... உண்மையான கலைஞர்களையும் உழைக்கும் வர்க்கத்தையும் டெக்னீஷியன்களையும், வந்தனை செய்வதோடு போலிக்கலைஞர்களை சோம்பல் வர்க்கத்தை, அரைவேக்காடுகளை நிந்தனை செய்யவும் வேண்டியது இன்று அவசியமாகிறது. அந்த வகை நிந்தனை ஓரளவு சமூக நன்மைக்கும் பயன்படவே செய்யும் என்பது என் கருத்து'.[17]

'பல்வேறு மொழிகள் உள்ள இந்தியத் திரை உலகிற்கு ஒரு சாந்தாராமோ, சத்யஜித்ரேயோ, மிருணாள் ஸென்னோ, ரிஷிகேஷ் முகர்ஜியோ மட்டும் போதாது. அது முன்னேறக் கடுமையாக உழைக்கிற இன்னும் சிலராவது வேண்டும். சினிமா உலகைப் பற்றிய இந்த நாவல் அப்படிப்பட்ட உழைப்பிலும் தரத்திலும் நம்பிக்கையுள்ள மேலும் சிலரையாவது இங்கே தோற்றுவிக்கும் என்ற நம்பிக்கையோடும் எதிர் பார்த்தலோடும் இந்த நாவலை எழுதியுள்ளேன்'[18].

5) திரையுலகை நிலைக்களனாகக்கொண்டு எழுதப்பட்ட இவ்விரு நாவல்களில் ஒன்றில் எதிர்மறை அணுகுதலையும் (அனிச்ச மலர்) மற்றொன்றில் உடன்பாடான அணுகுதலையும் (நீல நயனங்கள்) நாவலாசிரியர் கொண்டுள்ளார்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. நா.பா —நீலநயனங்கள் – தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை – 5 ப.466.
2. ஷை. ப.21.
3. ஷை. ப.142.
4. ஷை. ப,35.
5. ஷை. ப.43.
6. ஷை. ப.78.
7. ஷை. ப.153.
8. ஷை. ப.301.
9. ஷை. ப.82.
10. ஷை. ப.97.
11. ஷை. ப.130.
12. ஷை. ப.617.
13. ஷை. ப.618.
14. ஷை. ப.621.
15. ஷை. ப.184.
16. Emily Zola – The Roman Experimental Chapter II, P.201.
17. நா.பா – அனிச்ச மலர் - முன்னுரை - தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை-5.
18. நா.பா – நீலநயனங்கள் – முன்னுரை — தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை-5.

5

சுப.சேதுப்பிள்ளை.

'மதிவாணன்' நாவல் ஒரு மதிப்பீடு

'நாடகவியலை'யும் 'கலாவதி' 'ரூபாவதி' போன்ற நாடகங்களை-யும் எழுதிப் புகழ் பெற்ற 'பரிதிமாற் கலைஞரை' (வி.கோ.சூரிய நாராயண சாஸ்திரி) அறியாத இலக்கிய வாசகர் இருக்க முடியாது என்று கூறலாம். ஆனல் அவரது நாவலில் 'மதிவாணனை' அறியாதவர்கள் இருக்க வாய்ப்புண்டு. அவரின் 'மதிவாணன்' நாவல் இங்கு ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றது.

மதிவாணன் என்னும் பெயரிற் புதுவது புனைந்த இச் சிறுகதை 1897 ஆம் ஆண்டு முதல் 'ஞான போதினி' யென்ற மாதாந்திரத் தமிழ்ப் பத்திரிகையின்கண் சிறிது சிறிதாக வெளிப்படுவதாயிற்று. காலஞ் சென்ற ராவ்பகதூர் சி.வை. தாமோதரம் பிள்ளையவர்களது வேண்டு-கோளின்படி வகுக்கப்பட்ட இந்நூல், 1902 ஆம் ஆண்டு புத்தக வடி-வில் வெளிவந்தது என்ற செய்திகளை நாம் நாவலின் முகவுரையினல்[1] அறிய முடிகிறது.

தமிழ் நாவல் வரலாறு பற்றி எழுதியுள்ள சிலரில், ஒரு சிலரால் மட்டுமே குறிக்கப்படும் இந்நாவல் பற்றிய தனி ஆய்வு இதுவரை மேற்கொள்ளப்படவில்லை. இந்நாவலின் மொழிநடைக் 'கடுமை 'கார-ணமாகவே இது இதுவரை உரிய கவனம் பெறவில்லை என்று தெரிய வருகிறது.

உரைநடை

நாவலின் தோற்றத்திற்கும் உரைநடைக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு உண்டு. உரை நடையில் தோன்றிய 'மறுமலர்ச்சி' நாவல் தோன்று

வதற்குரிய அடிப்படைகளில் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். 'மறுமலர்ச்சி உரை நடையே' நாவலுக்கு ஏற்றதாக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இதற்கு மாறுன ஒரு புதிய போக்கிற்கான (new trend) அடித்தளத்தை நாம் மதிவாணனில் காண்கிறேம். மதிவாணன் முற்றிலுமாக தூய இலக்கியத்தமிழ் நடையில் எழுதப்பட்டுள்ளது. இந்த மரபிலே பின்னர் மறைமலேயடிகள் இரண்டு நாவல்கள் எழுதியுள்ளார். நாவலில் இந்தப் போக்கு வெற்றி பெறவில்லேயாயினும், இந்தத் 'தனிப்'போக்கின் தோற்றத்தின் சான்றுக 'மதிவாணன்' இருக்கிறது என்பது மறுக்க-வியலாதது.

மதிவாணனின் உரை நடை இன்றைய வாசகர்களுக்குக் கடின-மாகவே தோன்றுகிறது. இந் நடை ஏறத்தாழ உரையாசிரியர்களின் நடையை ஒத்திருக்கிறது. எடுத்துக் காட்டாகக் கீழ்வரும் பகுதியைக் காணலாம். கதை இப்படித் தொடங்குகிறது.

''திருவளர்ந் தோங்கும் பரத கண்டத்துப்பாண்டிய நாட்டுத்தலே-நகராகிய மதுரை யென்னும் மாநகரத்து வையையாற்றின் வடகரைக் கண் ஒரு நாட் காலேப் பொழுது புலர்ந்து சிறிது நேரஞ் சென்ற பின்றைச் செவ்விய மேனியன், சிறந்த நோக்கினன். பரந்த மார்பினன் பவள வாயினன் பதிறுரட்டைப் பிராயத்தான் ஒரிளந் தோன்றல் போர்க் கோலம் பூண்டு, புரவிமீதேறிக் காற்றினுங் கடுகித் தென்புல நோக்கி வாரா நின்ருன்''.[2]

அடிக்குறிப்பு

இத்தகைய நடை கதை ஓட்டத்தைத் தடை செய்யவே செய்கிறது. இது தவிரவும், நாவலில் இடம் பெற்றுள்ள பல சொற்களுக்கு நாம் அகராதியின் துணே தேட வேண்டியுள்ளது ஆயினும் சில இடங்களில் ஆசிரியரே சில சொற்களுக்கு அடிக் குறிப்புகள் கொடுத்து விளக்கியுள்-ளார். எடுத்துக் காட்டாக 'வையாளி வீதி' என்பது என்ன என்பதை விளக்க ஆசிரியர் புறநானூறு, பெரியபுராணம், கம்பராமாயணம், சூடாமணி, நிகண்டு போன்ற நூற்களில் இருந்து எடுத்துக் காட்டுக்கள் கூறிவையாளி வீதி = செண்டு வெளி = குதிரைகள் சுழன்றுசெல்லுமாறி யற்றிய வையாளி வீதி என்று அடிக்குறிப்பில்[3] விளக்கியுள்ளார். மேலும் 'நிலமகட்குத் திருமார்பு நல்குதல்,' 'இந்திர நிலே பெறுதல்' ஆகிய தண்டனேகள் என்ன என்பதையும் மற்றெரு அடிக்குறிப்பால்[4] விளக்கியுள்ளார். மற்றுமொரு குறிக்கத்தக்க அடிக்குறிப்பு, மேற்-கோள்களாக ஆளப்பட்ட செய்யுட்கள் எந்த இலக்கியத்திலிருந்துஎடுத்-தாளப்பட்டவை என்பது பற்றியதாகும்.

உரையாடல்

நாவலின் நடை எப்படியிருப்பினும் பாத்திரங்களின் உரையாடல்

மக்கள் மொழியிலே இருக்கவேண்டும் என்பர். நாவலில் இடம் பெறும் உரையாடல் ஒன்றினைக் கீழே காண்போம். அமைச்சர் வாய்மையாளர் மதிவாணனுடன் உரையாடுகிறார்.

''கலகம் விளைதற்குக் காரணனாயிருந்த கயவனைக் கண்டு பிடித்த-தனை கொல்?'

''அவனைக் கண்டேன். பிடித்திலேன்!'

''யாண்டுக் கண்டனை? கண்டுமேன் பிடித்திலை?''

''ஆண்டுத் திரிசிரபுரத்தே கண்டனென். கயவன் கரந்திவட் கடிதிற் போந்தனன்!''

''அவனின்னனென் றறிதிகொல்!''[5]

இக்கதை சரித்திரப் பின்னணியில் எழுதப்பட்டுள்ளதால் இவ்வுரையாடலின் நடையை நாம் குறை சொல்ல இயலாது. அக்கால மக்கள் மொழி எப்படி இருந்தது என்பது நமக்குத் தெரியாது அல்லவா? ஆயினும் இவ்வுரையாடல் அமைப்பில் ஒரு சிறப்பு நோக்கத் தக்கது, தோற்றக் கால நாவல்கள் பலவற்றில் பேசுகின்ற பாத்திரங்களின் பெயர்கள் மற்றும் மேடை இயக்கக் குறிப்புக்களும் (stage directions) கொடுக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். இது நாடகத்தின் தாக்கத்தால் நாவலில் ஏற்பட்டது என்று திறனாய்வாளர் கூறுவர்.[6] இந்தத் தாக்-கம் சிறிதுமின்றி ,மதிவாணனின்' எல்லா உரையாடல்களும் அமைந்-திருப்பது ஒரு சிறப்பாகும்.

நாவல் வகை

இது ஒரு ராஜா – ராணிக் கதை. சோழ நாட்டு அமைச்சர் தஞ்சைவாணரின் மகன் மதிவாணன். பாண்டிய மன்னன் வீரமாப் பெருவழு-தியின் மகள் இன்பவல்லி. மதிவாணனுக்கும், இன்பவல்லிக்கும் திரு-மணம் செய்விக்கப் பேச்சு நடக்கிறது. இதனை அறிகின்றான், பாண்டிய மன்னனின் தூரத்து உறவினனும் துணைத் தளபதியுமான மாயவன். இன்பவல்லி மீது ஒரு தலைக் காதல் கொண்டிருந்த இவன் மதிவாண-னைக் கொல்லப் பலமுறை முயற்சிக்கிறான். மதிவாணனும், மாயவனும் வாட் போரிடும் போது இன்பவல்லி வாளெறிந்து மாயவனின் காலைத் துண்டித்து விடுகிறாள். தன் மீது இன்பவல்லிக்குக் காதல் இல்லை என்-பதை அறிந்த மாயவன், மனம் வருந்துகிறான். மன்னிக்கப்படுகிறான். மதிவாணன் இன்பவல்லியை மணக்க, மாயவன் தான் காதலித்த புல-வர் மகள் கயற்கண்ணியை மணக்கிறான்.

கதை நிகழிடம் மதுரை, மற்றும் புறநகர்ப் பகுதிகளாகிய சோழ-வந்தான், திருப்பரங்குன்றம், கூத்தியார் குன்றம், பசுமலை, மாடக்-குளம் முத்தனேந்தல், திருப்பூவனம் ஆகிய சரித்திரத்தில் இடம்பெற்ற

இடங்களாக இருந்தாலும், கதை நிகழும் காலம் பற்றிய குறிப்பு நாவலில் இல்லை. ஆதலால் இதைச் சரித்திர நாவலாகக் கொள்ளமுடியாது. ஆகவே இதை சரித்திரத்தில் பின்னணியில் அமைந்த வீரதீரக் கதை (Historical Romance) என்று கூற இயலுமா என்பது மேலும் ஆய்வுக்குரியதாகும்.

பாத்திரப் படைப்பு

சிறப்பாக மூன்று பாத்திரங்களைக் குறிப்பிடலாம். மதிவாணன், இன்பவல்லி, மாயவன். இவரில் எதிராளிப் பாத்திரமான (Villain) மாயவனின் பாத்திரம் மனதில் நிற்கிறது. மாயவன் என்ற பெயர் பண்பு அடிப்படையில் அமைந்த ஒன்ருகக் காண்கிரேம். மாயவனைப் பற்றிய ஆசிரியர் கூற்று.

''அவன் ஒன்று செய்வதற்கொன்பான் வழி கொள்கிருன். ஒன்றனைக் காட்டி மற்ரென்றனைப் புரிவதிலொப்புயர் வற்றவன். கைதவத் தன்மையிற் கண்ணனை வென்றவன். ஒருகணப் பொழுதினிலூர் வலம் வருவான். நயம்படப் பேசுவான்; ஞாட்பினும் வல்லான்; வையகத்தாரெலாம் பொய்யாகத்தாரென்பான். என்னே யவன்றன் மாயம்[7]

ஆகவே பண்படிப்படையில் பெயரிடுதலுக்கு 'மதிவாணன்' முன்ேனுடி என்று கூறலாம். நல்ல தமிழ்ப் பெயரிடும் வழக்கம் 1893-ல் ஆரம்பித்ததாகக் கூறப்படும் கருத்தும் இங்கு நோக்கத்தக்கது[8] கதை முழுதும் எதிராளியாகப் படைக்கப்பட்டுள்ள மாயவன் இறுதிக் காட்சிகளில் 'அவல வீரன்' நிலைக்கு உயர்த்தப்பட்டுள்ளதைக் காண முடிகிறது.

வர்ணனை

கதை மிகவும் எளிமையாக இருந்தாலும், நாவலில் வர்ணனைகள் அதிகம் உள்ளன. மூன்ரும் அத்தியாயம் 'அரண்மனைக் கழைத்தல்' மதிவாணனின் உலா வர்ணனையாகவும், நான்காம் அத்தியாயம், இன்பவல்லியும், மதிவாணனும் காதல் நோயால் துன்புறுதல் பற்றிய வர்ணனையாகவும், ஐந்தாம் அத்தியாயத்தில் மாறநாயனர் உபகதையும், ஆரும் அத்தியாயம் 'நகர்ப்புனைவு' என்பதாகவும் அமைந்துள்ளன.

செய்யுட்கள்

சிலப்பதிகாரத்தை 'உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள்' என்பது போல், இந்நாவலை 'செய்யுளிடையிட்ட உரை நடைக் கதை' என்று கூறக்கூடிய அளவிற்கு மொத்தம் 35 செய்யுட்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. நாலடியார், திருவாசகம், திருக்குறள், மணிமேகலை ஆகிய இலக்கிய மேற்கோள்களாக அமைந்தவை பல. சில ஆசிரியரின்

சொந்தச் செய்யுட்கள். இவை கதையுடன் ஏற்றமுறையில் இணைக்கப் பட்டுள்ளன, தொடக்க கால நாவல்கள் பலவற்றில் காணப்படுவது போல் நாவலின் ஆரம்பத்தில் 'கடவுள் வாழ்த்துச்' செய்யுள் உள்ளது.

அடிக்குறிப்புகள் :

1. வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரி 1902. 'மதிவாணன்'. மதுரை. முன்னுரை. பக். 3.
2. Ibid, பக். 7.
3. Ibid, பக். 11.
4. idid, பக். 114.
5. ibid, பக். 17
6. ....The speeches are presented with the Characters name prefixed and the requisite stage directions......... this work demonstrates how much the novel owes to theatrical convention''

   Richard Freeborn 1973. Cambridge பக்.6·The Rise of the Russian. Novel'
7. சூரியநாராயண சாஸ்திரி. Op. it. பக்.20.
8. தா. வே. வீராசாமி. ''தமிழில் முதல் தேசிய நாவல்'', திறனாய்வுக்கட்டுரைகள். பதிப்பாசிரியர். ச. வே. சுப்பிரமணியன். 1977. சென்னை. பக். 14.

6

சுப. சேதுப்பிள்ளை

துப்பறியும் தமிழ் நாவல் கூறுகள்

J. R. ரங்கராஜுவின் நான்கு நாவல்கள் இவ்வாய்வின் எல்லைக் களம். இந் நாவல்களில் மீக் கூர்ந்து காணப்படும் சில கூறுகளின் (Predominant features) அடிப்படையில் இவ்வாய்வு அமையும்.

கதைக் கட்டமைப்பு முறை : •

Preliminary Process of Constructing the Plot :

நாவல் கதைக் கட்டமைப்பின் அடிப்படை நிலையில் இரண்டு முறைகள் பயன்படுத்தப் படுகின்றன எனத் திறனாய் வாளர் சுட்டுவர் அவை 1. விளைவுகளிலிருந்து காரணத்தைச் சொல்லும் (From effects to Cause) பகுப்பு முறைக் கட்டு மானம் [Analytical Plot] 2. காரணங் களிலிருந்து விளைவுகளைச் சொல்லும் (From causes to effect)தொகுப்பு முறைக் கட்டுமானம் [Synthetic Plot] ஒரே நாவலில் இவ்விரு அமைப்பு முறைகளும் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ள நிலையை ரங்கராஜுவின் நாவல்களில் காண்கிறோம்.

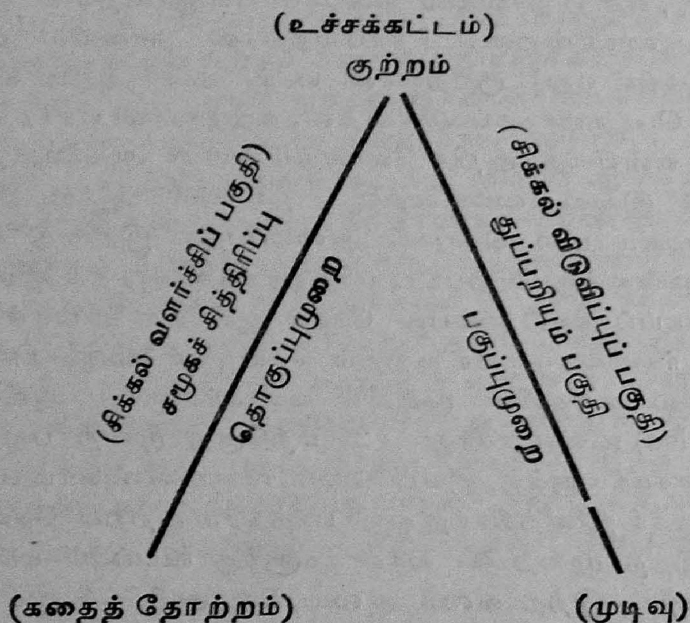
'மோகன சுந்தரம்' என்ற நாவலில் சுந்தர முதலியார் என்பவர் வயதான காலத்தில் லீலாவதி என்ற பெண்ணை இரண்டாம் தாரமாகக் கொள்கிறார். இதனால் அவர் மகள் விசாலாட்சியும் மருமகன் பூபதியும் வீட்டை விட்டு வெளியேறுகின்றனர். சுந்தர முதலியார் கொலை செய்யப் படுகிறார் இது ஒரு பகுதி. இந்தப் பகுதி நாவலில் 55 பக்கங்கள் இடம் பெறுகிறது. இது சுந்தர முதலியாரின் திருமணமாகிய காரணத்திலிருந்து, அவரது கொலையாகிய விளைவைச் சொல்லுவதால் தொகுப்பு முறைக் கட்டுமானம் ஆகிறது. இனிச் சுந்தர முதலியாரின் கொலை-

யாகிய விளைவிலிருந்து 'யார் கொலை செய்தார்கள்'? 'ஏன் செய்தார்கள்'? என்ற காரணத்தை ஆராயும் இரண்டாவது பகுதி. இந்தத் துப்பறியும் பகுதி நாவலில் 150 பக்கங்களில் அமைந்துள்ளது. இது பகுப்பு முறைக் கட்டுமானம்.

தொகுப்பு முறைக் கட்டுமானமாக அமைந்துள்ள பகுதி பெரும்பாலும் சமுதாயச் சித்திரிப்பாக அமைந்துள்ளது நோக்கத் தக்கது. பிற துப்பறியும் தமிழ் நாவலாசிரியர்களிடம் பெரும்பாலும் காணவியலாத ஒன்றாகும் இது. [ஆசிரியரின் 'தமிழ் நாவல்களின் உருவமும் உள்ளடக்கமும்' என்ற கட்டுரையில் இது பற்றி விரிவாகக் காண்க.]

ஒருமைப்பாடு : [Unity]

தொகுப்பு முறைக் கட்டுமானமாக அமைந்துள்ள சமுதாயச்சித்திரிப்பும், பகுப்பு முறைக் கட்டுமானத்தில் அமைந்துள்ள துப்பறியும் பகுதியும் 'மோகன சுந்தரம்' நாவலில் 1:3, என்ற விகிதத்தில் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். 'ஆனந்தக் கிருஷ்ணன்' நாவலில் இது 1:2 என்ற விகிதத்தில் அமைந்துள்ளது. இந் நாவலில் தொகுப்பு முறைக்கட்டுமானம முதல் 75 பக்கங்களிலும், பகுப்பு முறைக் கட்டுமானம் 150 பக்கங்களிலும் அமைந்துள்ளன. 'ராஜேந்திரன்' நாவலில் இந்தக் கலப்பு 90:190 என்ற முறையிலும், 'ராஜாம்பாள்' நாவலில் 75:194 என்ற முறையிலும் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம். இதை ஒரு வரை படம் மூலம் விளக்கலாம்.



சமுதாயத்தில் இருக்கின்ற ஒரு பிரச்சினையின் அடிப்படையில் கதை தொடங்குகிறது. சிக்கல் வளர்ந்து ஒரு குற்றம் (கொலை, கொள்ளை) உச்சக்கட்டமாக வளர்ந்து நிற்கிறது. அங்கிருந்து கதையின் விடுவிப்புப் பகுதி துப்பறியும் பகுதியாக விரிகிறது. ஆகவே இந்த இரண்டு அமைப்பு முறைகளின் இயைபு மிகவும் சிறப்பாக அமைக்கப்பட்டுள்ளதைக் காண முடிகிறது. இரண்டு பகுதிகளும் தனித்தனியாக நிற்காமல் ஒன்றுடன் ஒன்று பொருத்தமாக இயைபுபடுத்தப் பெற்றுள்ளதால் நாவல் அமைப்பில் (Structure) ஒருமை (Unity) உண்டாகியிருக்கிறது. இந்த ஒருமை ரங்கராஜுவின் நான்கு நாவல்களிலும் அமைந்திருக்கின்றது.

மறை பொருளும் ஆர்வநிலைத் தூண்டலும் (Suspense and Curiosity.)

ஒரு நாவலின் விடுவிப்புப் பகுதியே சிறப்பாக அமைய வேண்டும் என்பர். இங்கு விடுவிப்புப் பகுதியாக அமைந்துள்ள துப்பறியும் பகுதியில் கதை விடுவிப்பிற்கு ஆசிரியர் கையாண்டுள்ள உத்தி முறைகளைக் காண்போம்.

நாவலின் சமூகச் சித்திரிப்புப் பகுதியின் விளைவாகவும் அதேசமயம் துப்பறியும் பகுதிக்கு அடித்தளமாக (ஆரம்பம்) வும் அமைவது குற்றமாகிய (Crime) ஒரு நிகழ்ச்சி. குற்றம் கொலை, கொள்ளை என்ற இரண்டு வகைகளில் அமைகின்றன. 'மோகனசுந்தரம்', 'ராஜாம்பாள்', 'ஆனந்தக் கிருஷ்ணன்' ஆகிய நாவல்களில் கொலை என்ற குற்றமும், 'ராஜேந்திரன்', என்ற நாவலில் கொள்ளையும் துப்பறியும் பகுதியின் தோற்றமாக அமைகின்றன. ['ராஜேந்திரன்' நாவலில் பின்னர்க் கொலையும் நடக்கின்றது] குற்றவாளி யார், ஏன் குற்றம் செய்தான் என்பன மறை பொருளாக்கப்படுகின்றன. குற்றவாளி யார், ஏன் குற்றம் செய்தான் என்பதை அறிய வேண்டும் என்ற ஆவலைத் தூண்டும் பகுதிகளாகவும் இவை அமைகின்றன. நாவலில் ஆர்வ நிலையைத் தூண்டும் வண்ணம் மறைபொருள் அமைப்பதில் இரண்டு வகைகள் உண்டு, 1. ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பாத்திரங்கள் அந்தக் குற்றத்தைச் செய்திருக்க வாய்ப்புண்டு என்பது போல் ஆசிரியர் காட்டிச் சென்று, இறுதியில் அவர்களில் ஒருவர் குற்றம் செய்தவர் என்று காட்டுவது. இந்த வகையில் கதையின் முடிவில் வாசகர்களுக்கு அவ்வளவாக வியப்பு (Surprise) உண்டாகாது. 2 மற்றொரு முறை பல பாத்திரங்கள் மீது வாசகர்களுக்கு ஐயம் உண்டாக்கும் வண்ணம் படைத்து, இறுதியில் வாசகர் நினைத்திராத ஒரு பாத்திரம் குற்றம் செய்ததாகக் காட்டுவது. இந்த முறையில் வாசகர்களுக்கு வியப்பும் மகிழ்ச்சியும் அதிகம் இருக்கும். இந்த வகை அமைபபில் ஆசிரியர் முக்கியமான

(Key) மறைபொருட் செய்திகளை இறுதிவரை வாசகர்களிடமிருந்து மறைத்து விடுகிறார். இந்த இரண்டாவது முறையையே ரங்கராஜு அதிகம் பின்பற்றியிருக்கின்றார். 'மோகன சுந்தரம்' நாவலில் சுந்தர முதலியாரைக் கொலை செய்ததாக, இன்ஸ்பெக்டர் முதலில் பூபதி, பின்னர் விசாலாட்சி அடுத்து லீலாவதி என்று கைது செய்கிறார். ஆனால் உண்மையான குற்றவாளி நாம் சற்றும் ஐயப்படாத மோகன முதலியார் என்று துப்பறியும் கோவிந்தன் விளக்கிய பின்னர் தான் தெரிய வருகிறது. மற்ற மூன்று நாவல்களிலும் இதே முறைதான்.

மாண்டவர் மீண்டார்

துப்பறியும் நாவல்களில் மறைபொருள் வைத்து ஆர்வநிலையைத் தூண்டுவதன் காரணம் கதையின் இறுதியில வாசகர்களுக்கு வியப்பை உண்டாக்கி மகிழ்வூட்டுவதற்கே. வியப்பூட்டுவதற்குப் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ள மற்றுமொரு உத்தியை இங்குக் காண்போம்.

நான்கு நாவல்களிலும் கொலை நடக்கிறது. ஆயினும் மூன்று நாவல்களில் கொலை செய்யப்பட்டதாக நம்பப்பட்டவர்கள் இறுதியில் உயிருடன் திரும்புவதைக் காணுகின்றோம். இவர்கள் கொலையால்தான் கதையே நடக்கிறது. அப்படியானால் கொலையுண்டது யார்? இரண்டு நாவல்களில் பிரேத விசாரணை நடத்தப்பெறுகின்றது, பல்வேறு சாட்சி-யங்கள் இறந்தவர் இன்னார் என்று உறுதிப்படுத்துகின்றனர். இருந்தும் இறந்தவர் இறுதியில் பிழைத்துக் கொள்வது என்றால்? ஆனால் கொலை செய்யப்பட்ட உடல் கண்டு பிடிக்கப்படும் போது முகம் அடையாளம் காண முடியாத அளவிற்குச் சிதைந்திருப்பதாக மூன்று நாவல்களிலும் வருகின்றது. இது தான் ரங்கராஜுவின் முக்கியமான குறிப்பாகும் (clue) வியப்பார்வமுண்டாக்க அவர் கையாளும் ஓர் உத்தியிது. இறந்து போனவர் அணிந்திருக்கும் உடை உடமைகள் ஆகியவற்றை வைத்தே இறந்தவர் இன்னார் என்று தீர்மானிக்க வேண்டியுள்ளது. இவ்வாறு மாண்டவர்கள் மீண்டும் வருவதற்கு வேறு காரணம் ஏதேனும் இருக்க வாய்ப்பு உண்டோ என்று சிந்திக்கவும் இடம் இருக்கிறது. வியப்பார்-வம் ஒரு புறமிருக்க, நாவலில் வரும் நல்லவர்கள் இறப்பதை வாசகர்கள் விரும்ப மாட்டார்கள் என்பதும் ஒரு காரணமாய் இருக்கலாம். 'ஒரே கல்லில் இரண்டு மாங்காய்கள்' ஆனால் அவரது ஒன்றுக்கு மேற்-பட்ட நாவல்களைப் படிப்பவர்க்கு அவரின் இந்த உத்தி முன்னமே தெரிந்து விட வாய்ப்புண்டு. ஆயினும் 'அது இந்த நாவலில் எப்படி?' என்பது ஆர்வ நிலையை அதிகம் தூண்டவே செய்கிறது என்பது உண்மை.

சொல் விளையாட்டு

'ராஜாம்பாள்' நாவலில் தன் காதலியைக் கொலை செய்ததாகக் கோபாலன் கைது செய்யப்படுகிருன். அவன் கொலை செய்யவில்லை என்று வாசகர்களுக்குத் தெரிகின்றது. ஆனுல் சந்தர்ப்ப சூழலால் ஒரு கடிதம் அவனுக்கு எதிராகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. அக்கடிதம்,

''மோசம் போனேன் கோபால என்னைச் சுடலை மாடன் கோவில் தெரு 29ம் நெம்பர் வீட்டில் குதிலில்......''

என்று முடிக்கப்படாமல் இருக்கிறது. மேலும் 'கோபால' என்ற சொல்லின் இறுதி எழுத்துச் சிதைந்திருக்கிறது. சிதைந்த எழுத்து துணை எழுத்தாக [ர] இருந்தால, கடிதம் கோபாலனுக்கு எழுதப்பட்டது. ஆகவே அவன் குற்றவாளி அல்ல என்பதும், சிதைந்த எழுந்து 'ன்' என்ருல் கோபாலன் குற்றவாளி என்றும் ஆகும். கடிதம் எழுதியவளோ கொலை செய்யப்பட்டுவிட்டாள். இறுதியில் மாண்டவள் மீண்டு வந்து கடிதத்தின் சிக்கலை விலக்குகிருள்.

பொறி

'ஆனந்தக் கிருஷ்ணன்' நாவலில் குற்றவாளிகளைப் பிடிக்க ஒரு பொறி (Trap) வைக்கப்படுகின்றது சண்ட மாருத சாமி என்ற குற்றவாளியை அவன் நம்பும்படி தப்பவிடுகின்றனர். அவன் எப்படியும் உண்மைக் குற்றவாளியுடன் தொடர்பு கொள்ள முயல்வான் என்று கணித்து அதன்படியே குற்றவாளிகளைக் கைது செய்கின்றனர்.

தடயங்கள்

கொலையாளியைக் காட்டிக் கொடுக்கும் சில தடயங்கள் கோவிந்தனுக்குக் கிடைக்கின்றன. அவைகளின் சிறப்பும் முக்கியத்துவமும் நமக்குக் கதையின் இறுதியில்தான் தெரிகின்றன. மோகன சுந்தரம் நாவலில் கொலை செய்யப்பட்ட இடத்தில் சிவப்பு மண் ஒட்டியிருக்கும் காலணிகளின் அடையாளம் உதவுகிறது. 'ராஜாம்பாள்' நாவலில் உதிர்ந்த ரோஜா இதழ்கள் கொலை செய்யப்பட்டது யார் என்றறியப் பயன்படுகிறது. 'ஆனந்த கிருஷ்ணன்' நாவலில் இரட்டைக் கொலை நடந்த இடத்தில் ஒரு பொட்டலத்தை எடுத்து மறைத்து வைத்துக் கொள்கிருர். அது ஒரு மருந்துப் பொட்டலம் என்பதும், அதுவே சண்ட மாருத சாமியின் வாயிலாக உண்மைக் குற்றவாளியை அடையப் பயன்பட்டது என்பதும் கதையின் இறுதியில் தெரிய வருகிறது.

தலைப்பு

பிற நாவலாசிரியர்களின் தலைப்பிடல் போலன்றி ரங்கராஜுவின் நாவல்கள் பாத்திரங்களின் பெயர்களையே தலைப்பாகப் பெற்றுள்ளமை நோக்கத் தக்கது. இது ஆய்வுக்குரியது.

7

அ. சிவக்கண்ணன்

மு. வ.வின் நாவல்களில் பெண்கள்

"உலகில் ஆணும் பெண்ணும் தோன்றிய நாளிலிருந்து இவர்களுக்கிடையில் அமைந்திருக்கின்ற ஏறறத்தாழ்வுகள், தொடர்புகள் ஆகியவற்றைப் பற்றிய ஆராய்ச்சிகள் நடந்து வருகின்றன. இருவரும் சமமா, ஒருவருக்கொருவர் அடங்கியவரா, படைப்பிலே யார் உயர்வாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளனர், படைப்பில் பிறந்த ஏற்றத்தாழ்வா அல்லது சூழலால் விளைந்த ஏற்றத்தாழ்வா என்பவற்றைப் பற்றி இன்று வரையிலும் உலகம் ஒருமித்த ஒரு முடிவிற்கு வர முடியவில்லை. அந்த அளவிற்கு ஆண்-பெண் தத்துவம் ஒரு புரியாத-புரிய முடியாத புதிராகவே அமைந்து விட்டது. அந்தப் புதிர் விடுபடாததால் தான் இலக்கியம் அன்று முதல் இன்று வரை வளர்ந்து வருகிறது, ஒரு வகையில் எல்லா உயர்ந்த இலக்கியப் படைப்புக்களும் இந்த புதிரை அவிழ்க்க முனையும் முயற்சிகளாகவே படுகின்றன."[1]

நாவல்களைப் பொருத்தவரை அந்தந்தக் கால கட்டத்துச் சிக்கல்களின் அழுத்தம் பெண்களிடம் ஏற்படுத்தும் பாதிப்புக்களையும் அதற்கு அவர்கள் தங்கள் ஆற்றலுக்கு ஏற்றவாறு வெளிப்படுத்தும் எதிர்ப்பு உணர்வுகளையும் காலத்திற்கு ஏற்றவாறு எழுத்தாளர்கள் சித்திரித்து வந்திருக்கின்றனர்.

வேதநாயகம் பிள்ளையின் ஞானம்பாள் (பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்), ராஜம் அய்யரின் கமலாம்பாள்(கமலாம்பாள் சரித்திரம்), மாதவய்யரின் பத்மாவதி (பத்மாவதி சரித்திரம்), கல்கியின் சீதா, (அலை ஓசை), அகிலனின் புவனேசுவரி, (எங்கே போகிறோம்), நா.பார்த்த-

சாரதியின் பூரணி (குறிஞ்சிமலர்), ராஜம் கிருஷ்ணனின் யமுனை (வேருக்குநீர்), ஜெயகாந்தனின் கங்கா (சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்) லட்சுமியின் சந்திரா (பெண்மனம்), தி. ஜானகிராமனின் அம்மு (மரப்பசு) போன்ற கதை மாந்தர் மேற்கூறப்பட்ட கருத்துக்குச் சில எடுத்துக்காட்டுக்களாகும்.

பெரும்பாலான எழுத்தாளர்கள் தம் வாழ்வில் கண் கூடாகக் கண்ட சிக்கல்களையும், தம் அனுபவங்களையும், அதற்குத் தாங்களே சிந்தித்துஉணர்ந்து தீர்வுகளையும் தம் கதைமாந்தர்மீதுஏற்றிக்கூறவே முயலுகின்றனர். டாக்டர் மு.வ. ஒரு நாவலாசிரியர் என்ற முறையில் அதற்கு விதி விலக்கல்லர். ஒரு தமிழாசிரியர் என்ற முறையில் அவர் கற்ற சங்க இலக்கியக் கோட்பாடுகளும், கல்லூரி ஆசிரியர் என்ற முறையில் கண்டறிந்த இளைஞர், பெண்கள் ஆகியோரின் வாழ்க்கைச் சிக்கல்களும், சிந்தனையாளர் என்ற முறையில் அவர் உணர்ந்த தீர்வுகளும் அவருடைய நாவல்களில் வரும் இளைஞர், பெண் மாந்தர் வாயிலாக வெளிப்படுகின்றன. மு. வ. அவர்கள் சங்க இலக்கியத்தில் தோய்ந்தது போலவே, திருக்குறளிலும் அளவில்லா ஈடுபாடு கொண்டவர். அதே வேளையில், சமுதாயத்தின் பல சிக்கல்களைக் கூர்ந்து நோக்கி அவற்றைச் சாடி, தீர்வு காண விழைந்த மேலை நாட்டறிஞர் பெர்னார்ட்ஷா போன்றவர்களின் முற்போக்குக்கருத்துக்களையும் புறக்கணிக்காதவர்.

எனவே மு. வ. தம் நாவல்களில் பெண்மாந்தருக்கு ஏற்படும் வாழ்க்கைச் சிக்கல்களுக்கு, மேற் கூறிய பலவேறு மூலங்களின் (sources) பின்னணியில் தீர்வுகாண முயல்கின்றார் என்றே கூற வேண்டும். மு. வ. பதினைந்து நாவல்களைப் படைத்துள்ளார். இவற்றில் ஒரு கனவாகக் காட்சியளிக்கும் கி. பி. 2000, வெறும் கருத்துக்களையே கூறும் 'பழியும் பாவமும்' ஆகிய இரண்டினை நீக்கினால் மிகுந்திருக்கும் பதின்மூன்று நாவல்கள் பின்வருமாறு.

1. செந்தாமரை, 2. பாவை, 3. அந்த நாள், 4. கள்ளோ காவியமோ, 5. கரித்துண்டு, 6. மலர்விழி, 7. பெற்றமனம், 8. அல்லி, 9. நெஞ்சில் ஒரு முள், 10. அகல் விளக்கு, 11. கயமை, 12. வாடாமலர், 13. மண்குடிசை.

இவற்றுள் பெண்களின் பெயரையே கதையின்தலைப்பாகக் கொண்டுள்ளவை, நான்கு, 1. செந்தாமரை, 2. பாவை. 3. மலர்விழி 4. அல்லி.

குறியீடாகத் தலைப்பையும் அதன் பின்னணியில் ஒரு பெண்ணின் தீராத மனப்போராட்டத்தையும் கொண்டுள்ளது நெஞ்சில் ஒரு முள்! இந்த ஐந்து நாவல்களில் வரும் தலைமைப் பெண்மாந்தரைப் பற்றி

ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

1. செந்தாமரை

இது மு.வ.வின் முதல் நாவல். இதில் கதைத் தலைப்பாக அமைந்திருக்கும் 'செந்தாமரை' கதையின் இரண்டாம் மாந்தராகவே சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கிறாள். திலகம் என்ற கிராமப் புறத்துப் பெண்தான் கதையில் முதலிடம் பெறுகிறாள். செந்தாமரை கதையின் பாதிக்குமேல் தான் அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறாள். ஓரிடத்தில் மட்டுமே தோன்றிக் கருத்துரைப்பதாக ஆசிரியர் அமைத்துள்ளார். அக வாழ்வுச் சிக்கல் இரு பெண்களுக்கும் ஒரே மாதிரியாக அமைகிறது. செந்தாமரையை விட திலகம் துணிவு மிக்க பெண்ணாகப் படைக்கப்பட்டிருக்கிறாள்.

திலகம், குடும்பம் நொடித்து விட்டதால் தாயின் வெறுப்புக்கு ஆளாகிறாள். நொடித்த குடும்பத்தைக் கரையேற்ற தாய் ஒரு போலிச் சாமியாரை நம்புகிறாள். அவனது காமப் பார்வையிலிருந்து தப்ப, திலகம் வீட்டை விட்டு வெளியேறுகிறாள். ஆற்காட்டிலிருந்து தப்பி, மோட்டாரில் சித்தூர் வரும் வழியில் ஒரு பெண்மணியின் நட்பைப் பெற்று அவளுடைய வீட்டிற்கே அடைக்கலமாகச் செல்கிறாள். அப்பெண்மணி வேசியர் குலத்தில் பிறந்தவள். ஒருவரை மணந்துகொண்டு குடும்ப வாழ்வில் ஈடுபட்டுள்ளாள். திலகம் அவ்வீட்டிற்கு வந்ததை அறிந்த பக்கத்து விட்டுத் தொப்பையன் தொல்லை தரத் தொடங்குகிறான். திலகத்தைக் காப்பாற்ற எண்ணி அப்பெண்மணி சென்னையில் படித்து வரும் தன் தம்பி திருநாதன், தங்கை செந்தாமரை ஆகியோருடன் தங்குவதற்கு ஏற்பாடு செய்கிறாள். அங்கு எதிர்பாராத வகையில் திலகத்தின் ஒன்றுவிட்ட அண்ணன் இளங்கோவின் நண்பன் மருதப்பனின் சந்திப்பால் திலகம் தன் பெண்மையை உணர்கிறாள். ஆனால் அவன் ஏற்கெனவே திருமணம் ஆனவன் என்பதை அறிந்து மனத்தை மாற்றிக் கொள்கிறாள். போகப்போக திருநாதனின் முழு அன்பிற்கும் தன்னை ஆட்படுத்திக் கொண்டு அவனுக்கே துணையாகிறாள்.

2. பாவை

சங்க காலத்தில்தான் காதல் வாழ்வு இருந்திருக்கும்; தற்காலத்தில் உண்மைக்காதல் உருவாக இடமில்லை என்ற தம் நண்பரின் வாதத்தை முறியடிக்க மு.வ.வால் உருவாக்கப்பட்டது தான் பாவை. இக்காலத்திலும், இடர்ப்பாடான, இயந்திரமயமான சூழ்நிலைகளிலும் வாழ்வு முறைகளிலும் காதல் மலரத்தான் செய்கிறது. மனிதன் இருக்கும் வரையில் இந்த உணர்வு மாயாது என்ற கருத்தைப் பாவையின் கதை கற்பிக்கிறது.

ஒரே ஊரில் வாழும் வேறு வேறு சாதியைச் சேர்ந்த பழனிக்கும், பாவைக்கும் பருவத்தில் காதல் மலர்கிறது. ஊர் மணியக்காரரான

பழனியின் தந்தை, தன் செல்வாக்கால் பாவையின் வாழ்வை நசுக்க முயல்கிறார். வேண்டுமானால் பாவையை வைப்பாட்டியாக வைத்துக் கொள்ளும்படி பழனியிடம் அறிவுரை கூறுகிறார். குலக் கட்டுப்பாட்டை மீற அஞ்சிய பாவையின் தந்தை, தன் மகளை வேலூரிலிருக்கும் தன் மைத்துனியின் வீட்டில் விட்டுவிட்டு வருகிறார். அங்குத் தன் சின்னம்மாவின் அண்ணன் மகனான அண்ணாசாமியால் தன் கற்புக்குக் களங்கம் ஏற்படும் என்பதையறிந்த பாவை இரவோடு இரவாக ஆணுடை தரித்து, கூந்தலை அரிந்துவிட்டு வீட்டைவிட்டு வெளியேறி, வெகுதூரம் நடந்து, சாமிநாதன் என்ற பள்ளியாசிரியரின் வீட்டை அடைக்கலமாக அடைகிறாள். பாவையின் நிலையை அறிந்த சாமிநாதன், பழனியை வரவழைத்து இருவரையும் சென்னையிலிருக்கும் தம் எழுத்தாள நண்பர் கண்ணப்பர் வீட்டிற்கு அனுப்பி வைக்கிறார். அங்கு இருவருக்கும் வாழ வழி காட்டுகிறார் கண்ணப்பர் தாயின் உடல்நலம் கெட்டதையறிந்து ஊர் சென்ற பழனி, தம் காதலுக்குப் பெற்றோர் இசைந்த செய்தியைப் பாவைக்குக் கடித வாயிலாக அறிவிக்கிறான்.

3. மலர்விழி

மலர்விழி கலெக்டர் செல்வநாயகத்தின் வளர்ப்பு மகனான நாகுவிற்கு வாழ்க்கைப்படுகிறாள். கலெக்டர் செல்வநாயகத்தின் மனைவி காஞ்சனை ஓவியக்கலையில் வல்லவள். பண ஆசை உண்டு. வாழச்சென்ற மலர்விழி நாகுவிற்கும் காஞ்சனைக்கும் இருக்கும் உறவு கண்டு ஊமையாகிறாள். நல்ல உள்ளம் கொண்ட கலெக்டரும் வாளாவிருக்கிறார். மலர்விழி செய்யும் வகையறியாது பிறந்த வீடுவந்து விடுகிறாள். கலெக்டர் ஒரு நாள் இறக்கிறார். காஞ்சனையும் நாகுவுமே கலெக்டரின் மரணத்துக்குக் காரணம் என்ற செய்தி பரவுகிறது. காஞ்சனையும் நாகுவும் வீட்டை விட்டு ஓடி விடுகிறார்கள். நாகு சொரூபநாதன் என்ற பெயரில் படையில் சேர்ந்திருந்தான் என்பது அவன் இறந்துவிட்டான் என்ற செய்தியோடு அவனது உடைகளும் வந்தபோது தான் மலர்விழி அறிகிறாள். மலர்விழி ஆசிரியை பயிற்சி பெற்றுப் பள்ளியில் வேலை பார்க்க முயல்கிறாள்.

4. அல்லி

பண ஆசையும் உடல் வேட்கையும் மிக்க எஞ்சினியர் சுப்புரத்தினத்திற்கு வாழ்க்கைப் படுகிறாள் டாக்டர் அல்லி. மகளின் வாழ்வு சிறக்க மருமகன் கேட்பதையெல்லாம் சீர்வரிசையாகக் கொடுக்கிறார் அல்லியின் தந்தை. நச்சு இலக்கியங்களைப் படித்து, வேண்டாத ஆசைகளையும் தொடர்புகளையும் வளர்த்துக்கொண்ட சுப்புரத்தினத்தோடு ஒத்துப் போக முடியாதவளாகி விடுகிறாள் அல்லி. நச்சு இலக்கியம் தன் கண

வனின் வாழ்வையே பாழாக்கி விட்டதை அறிந்த அல்லி, தன்னிடம் வரும் பெண் நோயாளிகளின் வாழ்க்கைக் குறிப்புக்களைத் தொகுத்து ஆண் பெண் உடல் உறவு பற்றிய தெளிவான கருத்தமைந்த 'எது குற்றம்?' என்ற நூலை வெளியிடுகிறாள். சென்னையில் பழைய புத்தகங்கள் விற்கும்பையனிடம் அல்லி எழுதிய புத்தகம் சுப்புரத்தினத்தின் கையெழுத்தோடு கிடைக்கிறது. அப்புத்தகத்தைத்தான் முன்னதாகவே படித்திருந்தால் தன் வாழ்வு பாழ்பட்டிருக்காது என்பதை அப் புத்தகத்தில் எழுதி வைத்திருக்கிறான். அந்த பையன் மூலமாகவே விசாரித்ததில் சுப்புரத்தினம் இறந்து விட்ட செய்தி தெரிய வருகிறது.

5. நெஞ்சில் ஒரு முள்

படித்த பெண்களுக்கு உரிய வயதில் திருமணமாவதில்லை; காலம் கடந்து திருமணமாவதால் தக்க கணவன் கிடைப்பதில்லை என்ற சமுதாயச் சிக்கலை மையமாக வைத்து எழுதப்பட்டது இந்த நாவல். பி.ஏ. படித்த வடிவு தன் இருபத்தொன்பதாவது வயதில் நாற்பத்தைந்து வயதுள்ள அகோருக்கு வாழ்க்கைப்படுகிறாள். அகோர் செல்வந்தர். பெண் விரும்பி, மதுமயங்கி, சூதாடியும் கூட. கணவனோடு ஒத்துப் போக முயன்ற வடிவு, கணவனின் அளவில்லாத தீய பழக்கங்களைக் கண்டு மிகவும் வெறுத்து வீட்டை விட்டே வெளியேறி சென்னைக்கு வருகிறாள். அங்கு அவளுடைய பழைய கல்லூரிக் காதலனை பலராமனால் கெடுக்கப்படுகிறாள். தன்னுடைய ஒழுக்கச் செருக்கு ஒடுங்கியவளாய் வடிவு தன் கணவனின் குறைகளை மறந்து ஒன்று பட்டு வாழ்கிறாள். கண்ணழகன் பிறக்கிறான். அகோர் கண்ணழகனை தன் மகன் என்றே நம்பி அன்பு பாராட்டுகிறாள். காலப் போக்கில் கண்ணழகன் அன்பரசி என்ற பெண்ணை விரும்புகிறான். அவள் தன்னுடைய கல்லூரி காதலனை பலராமனின் மகள் என்று அறிந்தவுடன் வடிவு அந்தத் திருமணத்தை முழு மூச்சாக எதிர்த்துத் தடை செய்கிறாள். வெகுகாலமாக அவள் நெஞ்சில் முள்ளாய் பதிந்து உறுத்தி வரும் இந்த நிகழ்ச்சியை அறம் கூறும் மாந்தராக வரும் அறவாழியிடம் கூறி ஆறுதல் பெற விழைகிறாள் வடிவு அவர் அறிவுரையின்படி அனாதைக் குழந்தைகள் விடுதி அமைப்பதன் மூலம் கடந்த காலத் துன்பத்தை மறக்க முயல்கிறாள்.

இனி இக்கதைகளின் தலைமைப் பெண் மாந்தரின் தன்மைகளை நோக்குவோம். செந்தாமரையில் திலகம், பாவையில் பாவை ஆகிய இருவருக்கும் ஓர் ஒற்றுமை இருப்பதைக் காணலாம். அறியாமையால் தன் தாய் நம்பியிருக்கும் போலிச் சாமியாரால் தன் கற்புக்கு ஊறு நேரும் என்பதை உணர்ந்தவுடன் தன் தாயையும் பிரிந்து வீட்டை

விட்டு வெளியேறுகிருள். சோதனைகள் ஏற்படும் போது திருநாதனின் சகோதரியால் ஆதரவு நல்கப்பட்டுப் பின்னர் அவளால் சென்னைக்கு அனுப்பி வைக்கப் படுகிருள்.

பாவை தன் காதலனை அடைய முடியாதவாறு அவள் தந்தையால் வெளியூரில் உள்ள அவளது சின்னம்மாவின் வீட்டில் கொண்டு விடப்படுகிருள். அங்கு சின்னம்மாவின் அண்ணன் மகனுல் தன் கற்பிற்குக் களங்கம் நேரிடும் என்பதை அறிந்தவுடன் இரவோடு இரவாக ஆணுடைதரித்துத் தன் கூந்தலையும் அரிந்து விட்டு நடந்தே சென்று, சாமிநாதன் என்னும் ஆசிரியரின் பாதுகாப்பில் பழனியைச் சந்திக்கிருள். திலகம், பாவை இருவரையுமே துணிச்சல் மிக்கவர்களாகவும், தங்களை காத்துக் கொள்ளக்கூடியவர்களாகவும் சித்திரித்துள்ளார். பெண், வீட்டில் இருக்கும் வரை அவள் போற்றப்படும் துளசியாகக் கருதப் படுகிருள். ஆனல் வீட்டை விட்டுத் தனியே சென்ருலோ, அவள் பலராலும் நுகரப்படும் கடைத் தெருப் பூவாகிருள்.

''பெண் தெய்வத்தைப் போல் போற்றப்பட்டாலும் அது வீட்டிற்குள்ளேதான் நடக்கும்- அவளவள் அதிருஷ்டப்படி கணவனே மகனே அல்லது வேறு எவனே பக்தியுடன் அவள் மீது மலர் தூவுவான். ஆனல் வீட்டிலிருந்து வெளியே அவள் செல்லத் தொடங்கினல் பாதையில் முட்களும் தீப்பொறிகளும் இருக்கின்றன.''— காண்டேகரின் 'வெறும் கோவில்' எனும் நாவலில் வரும் சுசீலா எனும் பெண் கூறுவது இவ்விடத்தில் நினைக்கத்தக்கது,[2] உண்மையில் பெண்களுக்குத்தான் இந்தச் சமுதாயத்தில் எவ்வளவு பொறுப்பும் கவலையும் காத்துக் கிடக்கின்றன. 'பாவை' நாவலில் வரும் கண்ணப்பர் கூறுவது போல ''உலகம் பெண்களுக்குக் கவலையை ஆக்கத் தெரிந்து கொண்டது; ஆனல் போக்கத் தெரியவில்லை.''[3] ஆனல் மு.வ. படைத்திருப்பது சோதனைகளைக்கண்டு சோர்ந்து போகும் பெண்களையல்ல. 'செந்தாமரையின் கதைத் தலைவி திலகம் கூறுவதுபோன்று அறிவார்ந்த பெண்கள் சமுதாயத்தில் பெருக வேண்டும் என்கிருர். ''எனக்கு நீந்தத் தெரியும்; ஒருவாறு தெரியும். பிறருடைய முகத்தைப்பார்த்து வெளித்தோற்றத்தால் ஏமாந்து போக மாட்டேன். அந்த முகத்தில் உள்ள குறிப்பையும் பார்ப்பேன். உள்ளக் கருத்தும் அறிவேன். இந்த ஒன்று போதுமே.''[4]

மு.வ.வின் நாவல்களில் கல்லூரிப் படிப்புப் படித்த பெண்களை விட ஓரளவு படிப்பறிவுள்ள பெண்கள் துணிவும் எண்ணியதை முடிக்கும் திண்ணியராகவும் படைக்கப்பட்டுள்ளனர், 'நெஞ்சில் ஒரு முள்' வடிவு, அல்லி, மலர்விழி, செந்தாமரை இவர்களைவிட, பாவை, திலகம், பாக்கியத்தம்மாள், (அகல் விளக்கு) மென்மொழி (கயமை) ஆகியோர்

மனத்திட்பம் வாய்ந்தவர்களாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளனர். தம் நாவல்களில் பெண்கள் தங்களுடைய துணைகளைத் தாங்களே தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்வதைப் பெரிதும் சித்திரித்துள்ளார். சங்ககாலக் காதல் வாழ்வு, உரிமை ஆகியவற்றைப் பெற வேண்டும் என்பது மு.வ.வின் கருத்து போலும்.

பெற்ருேர் பார்த்து முடித்து வைக்கும் திருமணமே சிறந்தது என்று கூறும் ஏகாம்பரம் செட்டியாரிடம் பழனி, ''இதோ நீங்கள் கையில் வைத்துக் கொண்டிருக்கும் அரிச்சந்திர புராணத்தில் கலியாணம் இப்படியா நடந்தது? சுயம்வரம் என்று இருக்கிறதே, அது என்ன? அவர்களே விரும்பித் தேடிக் கொள்வது தானே! இராமன், மாமன் மகளையா திருமணம் செய்து கொண்டான்? சேர சோழ பாண்டியர் அக்கா பெற்ற பெண்களையும், அத்தை பெற்ற பெண்களையுமா திருமணம் செய்து கொண்டார்கள்.'' என்று வாதாடுகிருன்.[5]

தாமே கணவரைத் தேடிக் கொள்ளும் உரிமை இருக்க வேண்டும் என்ற கருத்தில் உறுதியுள்ள மு. வ. அதே வேளையில் சமுதாயத்தில் பெண்கள் எவ்வளவு எச்சரிக்கையோடு வாழ வேண்டியிருக்கிறது என்பதையும் உணர்த்துகிருர். 'பாவையில்' கண்ணப்பர் கூறுகிருர், ''அதிலும் ஆண்களை விடப் பெண்கள் பொறுப்பாக நடந்து கொள்ள வேண்டும்; விழிப்பாக இருந்து நடந்து கொள்ள வேண்டும். ஏன் என்ருல் இந்த நாட்டில் ஆண்கள் தவறிஞல் அடுத்தடுத்துத் திருமணம் செய்து கொள்ளலாம்; பெண் கொடுக்கப் பலரும் காத்திருக்கின்ருர்கள். பெண்கள் தவறிஞல் முடிந்ததுதான். எவ்வளவு சீர்திருத்தம் பேசுகின்ற ஆணும் அப்படிப்பட்ட பெண்களைத் திருமணம் செய்து கொள்ளத் தயங்குகிருன்''[6].

மலர்விழியும் (இண்டர்) அல்லியும் (டாக்டர்) படித்தவர்களாயிருந்தும் ஒழுக்கக் கேடுள்ள ஆடவரைக் கணவராய்ப் பெற்று வாழ்வு குலைந்தவர்கள். இருவருக்குமே கணவன் இறந்தது பின்னர் தான் தெரிய வருகிறது. கணவனை விட்டுப் பிரிந்த காலத்திலும் மலர்விழி தன் வாழ்வு தேங்கி விடாமல், ஆசிரியைப் பயிற்சிக்குப் படித்துக் குழந்தைகளுக்குக் கல்வித் தொண்டாற்ற முன் வருகிருள். அல்லி பாலியல் பற்றிய 'எது குற்றம்?' எனும் பயனுள்ள நூலின் மூலம் பலருடைய (தன் கணவன் உள்பட) அறியாமையைப் போக்குகிருள். கணவனைப் பிரிந்த பின்னரும் தொடர்ந்து மருத்துவத் தொண்டில் ஈடுபடுகிருள். பெண் நதிபோன்றவள். அவள் தடைகளிஞல் தேங்கி நின்று விடுவதில்லை. தொடர்ந்து தன் பயனுள்ள பயணத்தைத் தொடங்குகிருள் என்பதைத்தான் மலர்விழியும், அல்லியும் தங்களுக்கேற்பட்ட

அவலங்களையும் புறக்கணித்து வாழ்க்கையைத் தொடர்வதன் வாயிலாகக் காட்டியுள்ளார். அல்லிக்கும் மலர்விழிக்கும் ஒரு குறைபாடு உண்டு. தன் கணவன் தீயவழியில் செல்கிறான் என்று அறிந்தும், படித்துப் பட்டம் பெற்ற அல்லியால் அவனைத் திருத்த முடியவில்லை' என்றால் அது அவளுடைய பலவீனம்தானே? வளர்ச்சியில்லாமல், ஒரு வரையறைக்குள் அடைபட்டுப் போன பெண் மாந்தர் வரிசையிலேயே அல்லியை வைக்க முடிகிறது. (flat character) அவளே கூறுவது போல் ஊழில் அவளுக்குள்ள நம்பிக்கை அவளை முயற்சி செய்ய விடாது தடுத்து விட்டதா? ''எனக்கு எப்படியோ ஒருவகை வாழ்க்கை வந்து அமைந்தது. அப்பா அடிக்கடி ஊழ்வினை என்று சொல்கிறாரே, அது இதுதானா? நாம் இருண்ட வீட்டில் கண்ணை மூடிக் கொண்டு திரிகிறவர்களைப் போல் இருக்கிறோம். யாரோ கையைப் பிடித்து எங்கோ அழைத்துக் கொண்டு போவதாகத் தெரிகிறது. ஏன் அந்தப் பக்கம் திரும்புகிறார், ஏன் இந்தப் பக்கம் இருக்கிறார்கள் என்று ஒன்றும் தெரியாமல், அந்த அந்தப் பக்கமாகப் போய்க் கொண்டிருக்கிறோம். வெளிச்சத்திற்குப் போய்க் கண்ணைத் திறந்து பார்க்கும் போது வந்து சேர்ந்த இடம் மட்டும் தெரிகிறது. இதற்குத்தான் ஊழ்வினை என்று பெயரா?'' என்கிறாள்.

மலர்விழி தன் கணவனுக்கும் அவனை விட வயதில் மூத்த கலெக்டரின் மனைவி காஞ்சனைக்கும் தொடர்பு இருக்கிறது என்று தெரிந்தும் அவள் தன் கணவனைப் பெற உரிமையோடு போராடாதவளாகவே காணப்படுகிறாள். பிறந்த வீட்டிற்கு அழைத்து வந்த பிறகு மலர்விழியின் அண்ணன் அண்ணாமலையும், அவன் மனைவியும் அவளிடம் பலமுறைஅவள் கணவனைப் பற்றிக் கேட்ட போதும் அவள் சரியான பதில் சொல்ல வில்லை. ''யாருக்காகவும் அஞ்சவில்லை; நான் அறிவில்லாத குழந்தை இல்லை. எனக்கு எல்லாம் தெரியும். கலெக்டர் செல்வநாயகம் ஒருவருக்காகப் பார்க்கிறேன். அவருடைய நல்ல மனம், அந்த அன்பு மனம் என்னைப் பற்றி என்ன எண்ணுமோ என்ற ஒரு வருத்தம் இப்போது என்னை வாட்டுகிறது'' என்று கூறுவது, முழுமையான காரணமாகப் படவில்லை.[8] ஏனென்றால் கலெக்டர் செல்வ நாயகத்திற்கும் காஞ்சனை, நாகு உறவு தெரிந்து தானிருக்கிறது. கணவனைப் பெற எந்த முயற்சியும் செய்ததாகத் தெரியவில்லை.

'நெஞ்சில் ஒரு முள்' கதைத் தலைவி வடிவு இன்றையச் சமுதாயச் சிக்கலை வெளிப்படுத்தும் ஒரு படைப்பு எனலாம். பி. ஏ. படித்தவள் அகோர் என்ற செல்வந்தருக்கு இரண்டாம் தாரமாக வாழ்க்கைப் படுகிறாள். ஒழுக்கச் செருக்குள்ளவள். ஒரு முறை தவறு செய்தவுடன்

அவள் வெறுத்த கணவனின் தவறுகள் தவறுகளாகவே அவளுக்குப் படவில்லை என்ற உளவியல் கருத்தை அழகாக சித்திரித்துள்ளார். தன் மீது முழு அன்பு கொண்டுள்ள கணவனிடம், மாற்ருனிடம் கொண்ட தொடர்பால் பிறந்த குழந்தையைக் கணவனின் குழந்தை என்றே நம்பச் செய்து, அதனுல் ஏற்படும் உள்ளப் போராட்டத்தால் பெரிதும் பாதிக்கப்படுவது வடிவின் மூலம் நன்கு வெளிப்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. வடிவின் நெஞ்சை உறுத்தும் முள்ளாகிய கடந்த கால நிகழ்ச்சியைத் தோட்டங்கள் அமைப்பதன் மூலமும், அனுதைக் குழந்தைகள் விடுதி அமைப்பதன மூலமும் அதாவது தொண்டின் மூலம் புண்பட்ட நெஞ்சை ஆற்றுவிக்க முயலுகிருள்.

மு.வ வின் நாவல்களில் வரும் பெண்மாந்தர் அறிவு நூல்களைக் கற்றவர்களாகவும், நுணுகிச் சிந்திப்பவர்களாகவும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளனர். 'அல்லி' நாவலில் ஆண்-பெண் உறவு உரக்கச் சிந்திக்கப்பட்டுள்ளது. இளையதலைமுறையினருக்குப் பாலியற் கல்வி இன்றியமையாதது என்ற கருத்தினை வலியுறுத்த "Instruction in sex is as important as instruction in food" என்ற பெர்ஞர்ட்ஷாவின் கூற்றினை மேற்கோளாகக் காட்டியுள்ளார். ஒரு பெண் ஆண்-பெண் உறவுகளை விளக்கி உண்மை நிலையை எழுதுவதன் மூலம் ஆண் பெண் இருபாலரின் அறியாமையை நீக்குகிருள் என்பது ஒரு துணிவான படைப்புத் தான். 'அல்லி' நாவல் காண்டேகரின் 'கருகிய மொட்டோடு' ஒப்ப நோக்கத்தக்கது. 'நெஞ்சில் ஒரு முள்' கதைத் தலைவி வடிவை காண்டேகரின் 'இருமனம' நாவலில் வரும் இளம் விதவை லலிதாவோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்க இடம் இருக்கிறது. லலிதாவும் இளம் வயதில் கெடுக்கப்பட்டவள். ஒரு மகனுக்குத் தாயாகிருள். தன் துயரை மறக்க, தாய் உள்ளம் கொண்டு, அனுதைக் குழந்தைகள் ஆசிரமம் நடத்தி வருகிருள்.

மு வ.வின் கதைகளும், சிந்தனைகளும், பாத்திரப் படைப்புக்களும் பெரும்பாலும் காண்டேகரின் கதைகளோடும், சிந்தனைகளோடும். பாத்திரப்படைப்புக்களோடும் பொருந்தி வருபவை. வாழ்வைப்பற்றிய தம் கருத்தைக் காண்டேகர் 'இருமனம்' என்ற தம்நாவலில் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிருர்.

"வாழ்க்கை என்பது போராட்டம்;
வாழ்க்கை என்பது வேள்வி;
வாழ்க்கை என்பது கடல்;
புண்ணில்லாத போராட்டம் இல்லை;
தீயில்லாத வேள்வி இல்லை;
புயலில்லாத கடல் இல்லை;

இவற்றையெல்லாம் சிரித்த முகத்தோடு ஏற்றுக் கொள்பவனுக்குத் தான் வாழ்க்கையின் உண்மைக் கருத்து விளங்கும்.''

மு.வ. அவர்கள் ''நாவலில் நான் காணும் மனிதனும், காண விழையும் மனிதனும்'' என்ற கட்டுரையில் தான் விரும்பும் மனிதன் எத்தகையவன் என்பதைக் குறிப்பிடுகிருர்.

சமுதாயத்திற்கு இயன்ற நன்மை செய்யும் குறிக்கோளுடன் நெறி வகுத்துக் கொண்டு அதனுல் ஏற்படும் போராட்டங்களில் பின் வாங்காமல் ஈடுபட்டு வெற்றியோ, தோல்வியோ ஏற்று நம்முடைய பாராட்டையோ இரக்கத்தையோ பெறும் மனிதர்களையே என்மனம் விரும்புகிறது. அத்தகைய மனிதர்கள் பிறவியிலேயே கடவுளின் அருளையோ, சமுதாயத்தின் மதிப்பையோ பெற்றவர்களாகவே இருப்பதாகப்படைக்கப்பட்டாலும் என் மனம் ஓரளவுதான் விரும்புகிறது. மிகுதியாக விரும்புவதில்லை. சாதாரண மனிதராகப் பிறந்து வளர்ந்து பொதுவான இன்ப துன்பங்களுக்கு ஆளாகி உயர்ந்த நோக்கங்களும் சிறந்த செயலார்வம் உடையவர்களாகப் படைக்கப்பட்டால் அவர்களை மிகுதியாக விரும்புகிறது என் மனம்.[10]

மு. வ. வின் இதே கருத்து அவருடைய நாவல்களில் வரும் பெண் மாந்தருக்கும் பொருந்தும். மு. வ. வின் உள்ளார்ந்த இக் கொள்கையினைப் புரிந்து கொண்டு அவர் படைத்த பெண் மாந்தரை அணுகுவோமானுல், சாதாரண நிலையில் உழன்று, போராடி பிறருக்குத் தொண்டு செய்து மன அமைதி பெற விழையும் பல பெண்களை நாம் அவரது நாவல்களில் சந்திக்க நேரிடும்- இப் பெண்கள் தங்கள் அகப்போராட்டத்தாலும், புறப்போராட்டத்தாலும் அதன் விளைவுகளை அஞ்சாமல் ஏற்றுக் கொள்கின்ற மனப் பாங்கால் நம் உள்ளத்தில் நீங்காத இடம் பிடித்து விடுகிருர்கள். ''சமூகத்தில் பெண்ணை அடித்துத்தட்டி முலாம் பூசித் தெய்வமாக்குகிருர்கள்''[11]

அடிக் குறிப்புகள்

1. இரா.தண்டாயுதம், 'நாவல் வளம்' பக். 276 முதற்பதிப்பு: ஆகஸ்டு 1975 தமிழ்ப் புத்தகாலயம், 576, பைகிராப்ட்ஸ் ரோடு சென்னை - 5

2. விஷ்ணுஸகாராம் காண்டேகர். 'வெறும் கோயில்', பக்:55 1942, கலைமகள் காரியாலயம், மயிலாப்பூர்-சென்னை.

3. மு.வரதராசன். 'பாவை' பக்: 165, மார்ச் 1967, பாரிநிலையம்,பிராட்வே, சென்னை -1.

4. மு.வரதராசன், 'செந்தாமரை', பக் : 17, எட்டாம் பதிப்பு 1964, பாரிநிலையம், பிராட்வே, சென்னை-1.

5. மு வரதராசன், 'பாவை', பக்:51.

6. Ibid.பக்:186.87

7. மு.வரதராசன், 'அல்லி', பக்:36, நான்காம் பதிப்பு 1965, பாரிநிலையம், பிராட்வே, சென்னை-1.

8. மு.வரதாாசன், மலர்விழி, பக்.249, ஏழாம் பதிப்பு : 1969. பாரிநிலையம், பிராட்வே, சென்னை -1.

9. வி.ஸ.காண்டேகர், 'இருமனம்', பக்:66, இரண்டாம் பதிப்பு ஜனவரி 1956, கலைமகள் காரியாலயம்' மயிலாப்பூர்-சென்னை.

10. மு.வரதராசன், இன்றையத் தமிழ் இலக்கியத்தில் மனிதன், பக்:9, பதிப்பாசிரியர் தி.பாக்கியமுத்து, முதல்பதிப்பு 1972, கிறிஸ்தவ இலக்கியச் சங்கம், 501 பார்க்டவுன், சென்னை-600003.

11. விஷ்ணுஸகாராம் காண்டேகர், வெறும் கோயில், பக்: 134, 1942, கலைமகள் காரியாலயம் மைலாப்பூர்-சென்னை.

8

ம. திருமலை

ஜெயகாந்தன் நாவல்களில் பெண்கள்

சமூகத்தின் பல்வேறு படி நிலைகளில் இருக்கின்ற பெண்களைப் படைக்கிறார் ஜெயகாந்தன். குறிக்கோள் பண்பு உடையவராகவும், சிந்தனையாளர்களாகவும், மனித இனத்தின் மீதே மாறாத அன்பு கொண்டவர்களாகவும் பெண்கள் படைக்கப்பட்டிருக்கின்றனர். குடும்பம் என்ற அமைப்பை மதிப்பவர்களாகவும் சிறந்த குடும்பத்தலைவியர் படைக்கப்பட்டுள்ளனர். சந்தர்ப்ப வசத்தால் கற்பு நெறி பிறழ்ந்தவர்களும், பரத்தையரும் கூட இத்தகைய உணர்வு உடையவர்களாகக் காட்டப்படுகின்றனர். பழமை உணர்வு மிக்கவர்களாக இருக்கின்ற பெண்களும் அவர்களது சிதைவினையும் காட்டுகிறார் ஜெயகாந்தன். பெண் பாத்திரங்களைப்படைக்கும் போது ஜெயகாந்தன் மிக நுட்பமாக பெண்மனத்தின்வேதனைகளையும்ஏக்கங்களையும் விளக்குகிறார். ஜெயகாந்தன் படைப்பில், சில, வாழ்க்கை அனுபவங்கள் சில பெண் பாத்திரங்களாக உருக்கொள்கின்றன.

ஒரு நாவலில் பாத்திரப் படைப்பு என்ற கூறு மிகவும் இன்றியமையாத இடம் பெறுவதாகும்.[1] கதை நிகழ்ச்சிகள் பாத்திரங்களைச் சுற்றியே பெரும்பாலும் பின்னப்படுகின்றன. கதைக்கு உயிரோட்டம் தருவது பாத்திரப்படைப்பே ஆகும்.[2] ஒரு நாவலின் கதைக் கரு, கதைப் பின்னல், சூழல் போன்ற கூறுபாடுகள் ஒரு வாசகனால் மறக்கப்பட்டு

விட்டாலும், முழுமைத் தன்மையோடு படைக்கப்பட்ட சில கதை மாந்தர்களை மறக்க இயலாது. பல ஆண்டுகட்குப் பின்னரும் சிறந்த கதை மாந்தர்கள் வாசகரின் மனதில் நின்று நிலவுவர். இது பாத்திரப் படைப்பின் சிறப்பும் அருமைப்பாடும் ஆகும்.

இக்கட்டுரையில் ஜெயகாந்தனின் நாவல்களில் வருகின்ற பெண் பாத்திரங்கள் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றனர். பெண் பாத்திரங்கள் தலைமைமாந்தர் துணைமாந்தர் என்ற வகையில் பிரிக்கப்பட்டு ஆராயப்படுகின்றனர். குறிக்கோள் தன்மை உடையவர்கள்; நடப்பியல் மாந்தர்கள். இவர்களின் வாழ்வில் நேரும் பிரச்சினைகள், பாலுணர்வும் பெண்களும், விலைமகளிரின் தன்மைகள் என்ற கூறுபாடுகள் இங்கு விளக்கப்படுகின்றன.

ஜெயகாந்தனின் நாவல்களில் வருகின்ற பாத்திரங்களில் அறுபதுக்கும் மேற்பட்டவர்கள் பெண்கள். இவர்களைச் சமூகத்தின் பல் வேறுபட்ட நிலைகளில் உள்ளவர்களாகப் படைக்கிறார் ஜெயகாந்தன். இத்தகைய பெண்களில் படித்தவர்கள், படிப்பறிவு இல்லாதவர்கள், காதல், கற்பு, ஒழுக்கம் இவற்றில் சில லட்சியங்களை உடையவர்கள், வாழ்க்கையில் நெறிபிறழ்ந்த பெண்கள் - இவர்களின் உணர்வுகள் ஆகியவற்றை மிக நுட்பமாகப் படைக்கிறார் ஜெயகாந்தன்.

தலைமை மாந்தருள் குறிக்கோள் தன்மை உடையவர்கள் :

ஜெயகாந்தனின் நாவல்களில் வருகின்ற தலைமை மாந்தராக அமைந்த பெண்களிடம் சில குறிக்கோள்கள் இருப்பதாகப் படைக்கிறார். இப்பண்பை தொடக்க கால நாவல்களில் இருந்து இன்றுவரை அவர் எழுதுகின்ற நாவல்களில் காணலாம். முதல் நாவலான 'வாழ்க்கை அழைக்கிறது' நாவலில் வரும் சீதா லட்சிய நோக்குடையவள். இவள் தன் தந்தையின் எதிர்ப்பையும் பொருட்படுத்தாமல் தன் காதலனுடன் வரத் துணிகிறாள். இதைப் பின் வரும் வரிகளால் உணரலாம்;நான் சம்யுக்தையாக மாறத் தயார்! நீ பிருத்வியாக மாறுவாயா? உன்பதிலை எதிர் பார்க்கிறேன்''.[3] இதே போன்று 'பிரம்மோபதேசம்' நாவலில் வரும் மைத்ரேயி, 'கருணையினால் அல்ல' நாவலில் வரும் கௌரி போன்றவர்களும் இத்தகையப் பண்புடையவர்களாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளனர்.

இந்தச் சமூகத்தைப் பற்றியும் வாழ்க்கையைப் பற்றியும், பெண்களின் நிலைபற்றியும் மிகவும் தெளிவான கண்ணோட்டமும் கருத்தும் உடையவர்களாக, 'ஒரு நடிகை நாடகம் பார்க்கிறா'ளில் வரும் கல்யாணி, 'சமூகம் என்பது நாலு பே'ரில் வரும் சுகுணா ஆகியோர் படைக்கப்பட்டுள்ளனர். கல்யாணியின் இந்தத் தனித் தன்மைகள்

தன்னை எப்படிப் பாதிக்கின்றன, என்ற கருத்தை அவள் கணவனுன ரெங்காவின் கீழ் வரும் கூற்று உணர்த்தும். 'நாம்ப என்னதான் பேசினாலும், படிச்சாலும் நமக்கு நாம்ப வாழற வாழ்க்கையோட புத்தி நெறைய படிஞ்சிருக்கு அதாவது இந்தக்காலத்தின் புத்தி; இந்தச் சமூகத்துப்பொம்பளெங்கிறவள் எவ்வளவுதான் நல்லவளா, உயர்ந்தவளா, ஒழுக்கமானவளா இருந்தாலும் அவளுக்குன்னு ஒரு தனி 'ஸெல்ஃப்' இருக்கிறதை நம்ப சமூகத்து ஆம்பளேயாலே தாங்கிக்க முடியலே, அதை அவனுலே ஜீரணிக்க முடியலே. அந்த வியாதிதான் எனக்கு வந்திருக்கு'[4] ரங்காவின் இந்தக் கூற்று கல்யாணியின் தனித் தன்மைகளே விளக்க வல்லனவாகும். 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்' நாவலில் வரும் கங்கா சில தனித் தன்மையுடன் ஒதுங்கி வாழும் பண்புடையவளாகப் படைக்கப்பட்டிருக்கிருள். கலை, இலக்கியம் பற்றிய தெளிவான கண்ணேட்டமும் பட்டறிவும் உடையவளாகப் படைக்கபபட்டுள்ள பெண் லலிதா. எதிலும் புதுமை புகுத்தும் சிந்தனை உடையவளாக இவள் படைக்கப்பட்டிருக்கிருள்.

துணை மாந்தர்

துணை மாந்தராக வரும் பெண்களும் தனித்தன்மைகள் உடையவராகக் காணப்படுகின்றனர்- 'கை விலங்கு' நாவலில் வரும் அலமேலு அம்மையார் ஜெயிலில் வாடும் குற்றவாளிகளைத் தன் சொந்தக் குழந்தைகளாகப் பாவிக்கிருள். 'பாரீஸுக்குப் போ' நாவலில் வரும் நாட்டியக்காரி கங்கா தன்னைக் காப்பாற்றிய நரசய்யாவுடன் இறுதி வரை தியாக வாழ்வு நடத்துகிருள். 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள், நாவலில் வரும் மஞ்சு புதுமையான சிந்தனைகள் கொண்டவளாகப் படைக்கப் பட்டிருக்கிருள். இவர்கள் அனைவருமே தங்களது குறிக்கோள்களை விளம்பரப்படுத்தாமலேயே குறிக்கோள் வாழ்க்கை நடத்துகிறவர்கள்.

ஜெயகாந்தன் படைத்துள்ள லட்சியப்பூர்வமான பெண்கள் சிறந்த சிந்தனையாளர்களாகவும், துணிவுடையவர்களாகவும் சிக்கல்களை எதிர்கொண்டு வெல்லும் ஆற்றலுடையவர்களாகவும் படைக்கப் பட்டுள்ளனர். எந்த நிலையிலும் வாழ்கின்ற பெண்களை இத்தகைய திறம் கொண்டவர்களாகவும் படைத்து வழி காட்டுவது பெண்மை பற்றிய ஜெயகாந்தனின் கருத்தை விளக்குவதாக உள்ளது.

யதார்த்த முறையில் படைக்கப்பட்ட பெண்கள் :

யதார்த்த முறையில் அமைந்த பெண் பாத்திரங்களைப் படைப்பதிலும் ஜெயகாந்தன் குறிப்பிடத்தக்க சிறப்பிடம் பெறுகிருர். குடும்ப வாழ்க்கையையும் தாய்மையையும் பெரிதாகப் போற்றும் மனம்

கொண்ட பெண்களைப் படைக்கிறார் ஜெயகாந்தன். இளமையில் பெயர் தெரியாத யாரோ ஒருவனுடன் கொண்ட தொடர்பினால் குழந்தையை மட்டும் பெற்று, குடும்ப வாழ்க்கையின் சுகத்தை அறியாதவளாக 'உன்னைப் போல் ஒருவன்' நாவலில் வரும் தங்கம் காணப்படுகின்றாள். மீண்டும் ஒரு முறை ஒரு குருவி சோசியக்காரனை விரும்பி அவனுடன் குடும்பம் நடத்துகிறாள். தன் மகனது கோபத்தைத் தாங்க மாட்டாது தாய்ப் பாசத்திற்கும் கணவன் மீது கொண்ட அன்புக்கும் இடையில் தடுமாறுகிறாள்.

'பிரளயம்' நாவலில் வரும் பாப்பாத்தி குடும்பம் என்கிற அமைப்பையும், கணவன்-மனைவி என்ற உறவின் பிணைப்பையும் மிகவும் மதிப்பவளாகப் படைக்கப்பட்டிருக்கிறாள் திருமணத்திற்கு முன்னால் தன்னைக் காதலித்த தன் முதலாளி மகன் செல்வத்திடம் அவள் கூறும் கூற்று இதைக் குறிப்பாகப் புலப்படுத்தும். அப்பகுதி வருமாறு: ''நான் உன்னோட எவ்வளவு பழகியிருந்தாலும், நீ எனக்கு அன்னியந்தான். உன் அளவுக்கு அது இன்னம் ஒரு நடவைகூட என்கிட்டே பயகாட்டாலும் தாலி கட்ன தோஸத்துக்கு அது என் புருஷன்தான்...''

திருமணம் என்ற பந்தத்தை அவள் எவ்வளவு மதிக்கிறாள் என்பதை இப்பகுதி காட்டுகிறது. 'கோகிலா என்ன செய்து விட்டாள்' நாவலில் வரும் கோகிலா தன் கணவன் தன் மீது கொண்ட சந்தேகத்தையும், அதனால் அவளது அகவாழ்வில் நேர்ந்த சிக்கல்களையும், துன்பங்களையும் தாங்கிக் கொண்டு வாழ்கிறாள். இதற்குக் காரணம் அவள் குடும்பம் என்ற அமைப்பினை மதிப்பதுதான் என்று காட்டுகிறார் ஜெயகாந்தன்.

சமூகத்தில் தாழ்ந்த நிலையில் இருக்கிற பெண்களின் அறியாமையினால் அவர்களின் வாழ்க்கை சிதைகின்ற அவலத்தையும் காட்டுவார் ஜெயகாந்தன். 'சினிமாவுக்குப் போன சித்தாளு' வில் வரும் கம்சலை இதற்கோர் எடுத்துக்காட்டாவாள். சினிமாவை உண்மை என்று நம்பியதன் மூலம் அவள் வாழ்வு சிதிலமடைவதைக் காட்டுகிறார் ஜெயகாந்தன். இத்தகைய பெண்களின் அறியாமையினாலும், காரணமற்ற பொறாமை உணர்வினாலும் மற்றவர்களின் வாழ்வில் நேரும் அவலங்களையும் காட்டுவார், ஜெயகாந்தன். 'உன்னைப் போல் ஒருவனில் வரும் அலமேலு இத்தகையவள். தங்கத்தின் மீது கொண்ட பொறாமை உணர்வினால் அவள் இழைத்த தீமை தங்கத்தின் மரணத்திற்கே காரணமாகிறது. ஆனால் இத்தகைய பெண்களிடம் ஆழமான மனிதாபிமான உணர்வு சுடர்விடுவதைக் காட்டுகிறார் ஜெயகாந்தன்[5] தங்கத்தின் மரணத்திற்குக் காரணமான அலமேலு தங்கம் இறந்தபின்

அவளது மகனுக்கும் மகளுக்கும் உற்ற துணையாக வாழ்கிருள். அன்னம்மாக்கிழவி என்ற பெண் பாத்திரமும் கைம்மாறு வேண்டாது உதவும் பாத்திரமாகப்படைக்கப்பட்டுள்ளாள்.'' இப்படி பாத்திரங்களின் பல்வேறு மன நிலைகளில் வெளிப்படும் முரண்பாடுகளைச் சுட்டிக்காட்டுவதன் மூலம், உண்மைத் தன்மை மிக்க மனித உருவங்களையே -ஆளுமைகளையே - படைத்து நம் முன் உலவ விடுவதில் ஜெயகாந்தனின் தனித்தன்மைகள் புலனுகின்றன. ''பாத்திரப்படைப்பு என்பது ஒரு பெயர் சூட்டி விடுவதோ, அங்க வருணனை நடத்தி விடுவதோ அல்ல. மனம், அறிவு, சிந்தனை. குண இயல்பு. சூழ்நிலைகளின் போதுவெளிப்படும் உணர்ச்சிகள் இவற்றையெல்லாம் கூர்ந்து அறிந்து அனுபவமாக வெளிப்படுவதைத் தீட்டுவதாகும்.'' என்ற ஜெயகாநதனின் கூற்று ஈண்டு ஒப்பு நோக்கத்தக்கது. ஜெயகாந்தன் படைத்து நம்மிடையே உலவ விட்டிருக்கிற பெண் பாத்திரங்கள் அனைத்திலுமே இத்தகைய அனுபவ வெளிப்பாட்டை நம்மால் தரிசிக்க முடிகிறது.

விலை மகளிர்

வாழ்க்கையில் சூழ்நிலைகளின் காரணமாகக் கற்பு நெறியில் தவறிய பெண்களையும் தம நாவல்களில் படைத்துக் காட்டுவார் ஜெயகாந்தன். 'வாழ்க்கை அழைக்கிறது' நாவலின் ரெஸீயா, காமாட்சி, இலக்கணம் மீறிய கவிதையின வேசி சரளா, 'பிரளயம்' நாவலின் தைலி, கோகிலா, சின்னப் பொண்ணு, 'சினிமாவுக்குப் போன சித்தாளு'வின் கம்சலை ஆகியோர் இத்தகையவர் ஆவார்.

இத்தகைய பெண்கள் வாழ்க்கையில் நெறிபிறழ்வதற்கு வறுமை, இளமையில் கைம்மை, காதல் தோல்வி இயலபான மனித பலவீனம், அறியாமை, வாழ்வின் பலவேறு சூழல்கள் ஆகியவை காரணமாகின்றன. 'வாழ்க்கை அழைக்கிறது' நாவலின் காமாட்சி விலைமகளானதற்கு இளமையில் கைமமையும் அதைத் தொடர்ந்து நேர்ந்த காதல் தோல்வியும் காரணமாகபடுகின்றன [8] 'பிரளயம்' நாவலின் தைலி, சின்னப்பொண்ணு ஆகியவர்கள் மனிதபலவீனத்தால் உணர்வுகளுக்கு அடிமையாகி விலைமகளிராக மாறுகின்றனர். பொருளாதாரப் பிரச்சினையும் கூட இவர்களின் நிலைக்குக் காரணமாகின்றது. சமூக நிலையும் பொருளாதாரச் சூழலும் பெண்கள் கற்பு நெறி பிறழக் காரணமாக அமைகின்றன என்பதை 'பிரளயம்' பச்சையம்மாவின் மூலம் காட்டுகிருர் ஆசிரியர். தன் கணவன் சிறை சென்ற பின்னர் தன்னையும், தன் குழந்தைகளையும் காப்பாற்ற வேண்டி இவள் வேருெருவனுக்குத் தற்காலிக மனைவியாக இருக்கின்ருள்.

விலை மகளிரின் மனித நேயம்

வாழ்க்கையில் நெறியற்றுக் குறியற்று அலைகின்ற விலை மகளிரின் அடி மனதிலும் மறைந்திருக்கின்ற மனிதாபிமான உணர்வினையும் காட்டுகிறார் ஜெயகாந்தன். முறையான குடும்ப வாழ்க்கை வாழ்வதற்கு அவர்கள் ஏங்கும்ஏக்கம் தெளிவாகவும்சமூகஉணர்வுடனும் ஜெயகாந்தனால் படைக்கப் பட்டுள்ளது. 'இலக்கணம் மீறிய கவிதை'யின் நாயகி சரளா இத்தகைய படைப்பாகும். இவள் தன்னைப் போலவே பட்டினி கிடக்கின்ற ஒரு பரத்தையிடம் காட்டும் இரக்க உணர்வு ஜெயகாந்தனின் மனித நேயத்தைக் காட்டுவதாகும். குடும்ப வாழ்க்கைக்கு அவள் மிகவும் ஏங்குகின்றாள். இராமநாதன் என்ற ஒரு கவிஞனைத் தன் கணவனாக எண்ணி அன்பு பாராட்டுகிறாள். அவனும் இவளது மன உணர்வுகளைப் புரிந்து கொள்கிறான். இருவருமே தங்களின் நிலைக்காக இரக்கம் கொள்கின்றனர். இதைப் பின் வரும் வரிகளால் உணர்த்துவார் ஜெயகாந்தன். ''அதற்கெல்லாம் – அந்த மாதிரி நிரந்தர இன்ப பத்துக்குத் தாங்கள் பிறக்க வில்லை என்பதை அவன் மட்டுமா அவளும் உணர்ந்தவள் தான்.''

'விழுதுகள்' நாவலில் வரும் பரம்பரைத் தேவதாசி தன் குல தர்மத்தை எதிர்த்துப் புரட்சி செய்து, ஆன்மீக நெறியில் நின்று, தன் உடலையும் உள்ளத்தையும் தூய்மைப் படுத்தித் தாய்மைப் பேறு அடைகிறாள்.[10] இதற்காக அவள் பல இன்னல்களைச் சமாளித்து இறுதியில் உயிர் துறக்கிறாள். பெண்மையின் இலக்கணமான குடும்ப உறவையும் தாய்மைப் பண்பினையும் அடைவதற்காகப்பெண் மனம் கொள்ளுகின்ற ஆர்வத்தையும் அவர்களின் நியாயமான உணர்வுகளையும் சமூக உணர்வுடன் படைத்துக் காட்டுகிறார் ஜெயகாந்தன். இப் பண்பு ஜெயகாந்தனின் தனித் தன்மைகளில் ஒன்றாகும்.

பாலுணர்வும் பெண்களும்

''பாலுறவுப் பிரச்னை என்பது வெறும் படுக்கையறைப் பிரச்னையல்ல; அதுவும் கூட ஒரு சமுதாயப் பிரச்னை தான்''[11] என்று எழுதும் ஜெயகாந்தன், பாலுறவுத் தெளிவு இல்லாத பெண்கள் பாதிக்கப்பட்டு அவர்களின் ஆளுமை சிதைவதைக் காட்டுகிறார்.

'ஆடும் நாற்காலிகள் ஆடுகின்றன' நாவலில் வரும் அலங்கார வல்லியம்மாள் தனது மணவாழ்க்கையில் தோல்வி கண்டவள். அதன் காரணமாக, திருமணம் என்ற உறவினையே வெறுக்கிறாள். தன் பிள்ளைகளையும் அங்ஙனமே வளர்க்கிறாள். சிறந்த கல்வியறிவும் உடையவர்களாகிய தன் பிள்ளைகளை உலக அறிவு இல்லாமலே வளர்க்கிறாள்.

பழமை வாதிகள்

புதுமைப் பெண்களையும், சிந்தனையாளர்களையும் படைத்தது போன்றே பழமைவாதிகளையும் தம் நாவலில் படைத்து உள்ளார் ஜெயகாந்தன். 'காலங்கள் மாறும் போது மனிதர்களும் மாறித் தான் ஆக வேண்டும்' என்ற நியதியில் அடங்காதவர்களாக உள்ளனர். சாதி, சமயம், பொருளாதார வேறுபாடுகள் இவற்றைக் காப்பபற்ற முயலும் பழைய யுகப் பிரதிநிதிகளாக 'வாழ்க்கை அழைக்கிறது' நாவலில் வரும் அபிராமி, 'பாரிஸுக்குப் போ!' நாவலில் வரும் பாலம்மாள் 'சமூகம் என்பது நாலுபேர்' நாவலில் வரும் பாக்கியத்தம்மாள், தாட்-சாயணி ஆகியோர் இந்த முறையில் படைக்கப்பட்டவர்கள். பழமைச் சம்பிரதாயங்களின் மீது கொண்ட மூட நம்பிக்கையினுல் தன் மகளின் வாழ்க்கையையே சிதைத்து விடுபவளாகச் 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்'களின் கனகம் படைக்கப்பட்டிருக்கிருள். இத்தகைய பாத்திரங்க-ளுக்கிடையே நிகழும் மோதல்களில் பழமை வென்றதாக ஆசிரியர் காட்டவில்லை. இது அவருடைய கருத்தோட்டத்தைக் காட்டுகிறது எனலாம்.

பெண்பாத்திரப் படைப்பில் ஜெயகாந்தன் பெண்கள் இத்தகைய சமூக அமைப்பில் எதிர்கொள்ள வேண்டி இருக்கின்ற பிரச்னைகளை மிகவும் தெளிவாகக் காட்டுகிருர். அவற்றை வெற்றிகொள்ளப் புதுமையும் முற்போக்குமான சிந்தனைகள் தேவை என்பதையும் காட்டுகிருர் ஜெயகாந்தன். பெண்ணுள்ளத்தின் வேதனைகளையும் மிக நுட்பமாக விளக்கியுள்ளார் ஜெயகாந்தன். அவரே குறிப்பிட்டது போன்று ஜெய-காந்தனுடைய படைப்புக்களில் வருகின்ற பெண்மக்கள் அவருடைய அனுபவ வெளிப்பாடுகளாக அமைந்திருக்கின்றனர்.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. Character is part and Parcel of fiction. Basic element of the novel is Characters and it is around the Characters that the story is spun.

— C. V. Geetha: Dr. Mu Va. I.I.T.S. Madras - 57.

2. There is something moreimportant than plot, something that gives meaning and significance and life to plot. That something is Character-

—Maren Elwood. Character Makes Your Story. P. 1.

3. ஜெயகாந்தன் — வாழ்க்கை அழைக்கிறது, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை - 1, 1975, ப. 184,

4. ,, — ஒரு நடிகை நாடகம் பார்க்கிறாள், மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை-1, 1975, ப. 250.

5. ,, — உன்னைப் போல் ஒருவன், மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1975, ப. 190, 192.

6. ,, — உன்னைப் போல் ஒருவன், மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை-1, 1975, ப. 167.

7. ,, — சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள் முன்னுரை, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை-1 ப. 6.

8. ,, — வாழ்க்கை அழைக்கிறது, மீனாட்சி புத்தகநிலையம். மதுரை- 1, ப. 23, 24.

9. ,, — பிரம்மோபதேசம், மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை-1, 2975, ப. 83.

10. ,, — பிரளயம் (விழுதுகள்) மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை-1, 1975, ப. 146.

11. ஜெயகாந்தன்— ரிஷி மூலம், முன்னுரை, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை-1, 1975, ப. 8.

12. ,, — ரிஷிமூலம், (ஆடும் நாற்காலிகள் ஆடுகின்றன) மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை-1, 1975, ப. 156.

9

அ. அறிவுநம்பி

தெருக்கூத்து - ஓர் அறிமுகம்

''திங்களொடும் செழும்பரிதி தன்னோடும் விண்ணோடும் உடுக்க-
ளோடும் மங்குல்கடல் இவற்றோடும் பிறந்த தமிழ்''

மொழியை முத்தமிழ் என்று இவ்வுலகு போற்றும். முத்தமிழின் மூன்றாந்தமிழ் நாடக-மாம் இயலிசை நாடகமாய்ப் பகுக்கப்பட்ட முத்துறையில் முதல் இரண்டைக் கொண்டு உருவானதுதான் நாடகம். ''இம்மூன்றனுள் இயல் தமிழ் முந்தியது எனக் கருதல் தவறு. கூத்து முந்தியது; நாளடைவில் அதனோடு கலந்திருந்த இசை தனியே பிரிந்தது. பின்னும் நெடுங்காலம் கழிந்த பிறகு இசையிலிருந்து இயலும் பிரிந்தது. இது வியப்பாக இருக்கலாம். ஆனாலும் உண்மை இதுதான்''[1] என்று டாக்டர் மு.வ. அவர்கள் கூறுவார்கள். பேச்சு நடையினின்று மாறுபட்டு இசையுடன் கலந்த நடை பண்டைய நாட்களில் பரவியிருந்தமையை வரலாற்றாசிரியர்கள் எடுத்துக்காட்டி முக்கலைகளான கூத்து, இசை கவிதை யாவும் சமகாலத்திலேயே தோன்றியிருக்கலாமென்று கருது-வதுடன், ''இவை தோன்றுவதற்கான அடிப்படை, கூட்டுழைப்பில் ஈடுபட்டோரின் தாள லயத்திற்கு ஏற்ற அசைவுகளே''[2] என்ற மனித இயல் அறிஞர்களின் கூற்றையும் எடுத்துக் காட்டுகின்றனர்.

''தொடக்கநிலையில் மனிதனும் ஆடியும் பாடியும் தன் உணர்ச்சி-களைப் புலப்படுத்தினான். அவன் துன்புற்ற போது அவனுடைய ஆட-லும் பாடலும் துன்பத்தைப் புலப்படுத்தின. அவன் இன்புற்ற போது அவனுடைய ஆடலும் பாடலும் வேறுவகையாக அமைந்து இன்பத்-

தைப் புலப்படுத்தின. அவனுடைய ஆடல்தான் பழங்காலத்துக் கூத்து (நடனம்); அவனுடைய பாடல்தான் பழங்காலத்து இசை"[3] இவ்வாறு யமைந்தவைகளே கலைகள் என்றாயின. இக்கலைகள் யாவும் இறையுணர்வுடன் கூடியதெனக் கருதியமையால் சாத்தனார் தமது கூத்த நூலில் கீழ்க்கண்டவாறியம்புகின்றார்...

''மோனத்து இருந்த முன்னோன் கூத்தில்
உடுக்கையில் பிறந்தது ஓசையின் சுழலே
ஓசையில் பிறந்தது இசையின் உயிர்ப்பே
இசையில் பிறந்தது ஆட்டத்து இயல்பே
ஆட்டம் பிறந்தது கூத்தினது அமைவே
கூத்தில் பிறந்தது நாட்டியக் கோப்பே
நாட்டியம் பிறந்தது நாடக வகையே''[4]

இவ்வரிகளான் உணர்ச்சிகளை உருவகப்படுத்தும் நாட்டியத்தினின்றும் உணர்ச்சிக் கோவைகளை ஒரு கதையின் மேலிட்டுப் பலவகையாகப் பயன்படுத்தப்படும் நாடகம் தோன்றியமையைத் தேறலாம்.

''தொல்காப்பியர் காலத்தில் தமிழ் நாடகங்களிலிருந்தன என்பதற்குப் பொருளதிகாரம், அகத்திணையியல் 53வது சூத்திரத்தில் ''நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்'' என்று கூறியிருப்பதே போதுமான அத்தாட்சியாகும்.''[5] என்று வரும் பம்மல் சம்பந்தமுதலியாரின் கணிப்பும், ''பாட்டிடைக் கலந்த பொருளவாகிப்
பாட்டின் இயல பண்ணத்தி னியல்பே''
(தொல்.செய்.149)

என்ற நூற்பாவிற்கு ''மெய் வழக்கல்லாத புறவழக்கினைப் பண்ணத்தி என்ப. இஃது எழுதும் பயிற்சியில்லாத புற உறுப்புப் பொருட்களைப் பண்ணத்தி என்ப என்பது. அவையாவன நாடகச் செய்யுளாகிய பாட்டும், மடையும், வஞ்சிப்பாட்டும், மோதிரப்பாட்டும், கடகண்டும் முதலாயின. அவற்றை மேலதேப் போலப் பாட்டென்னாராயினர், நோக்கு முதலிய உறுப்பின்மையினென்பது. அவை வல்லார்வாய்க் கேட்டுணர்க'' என்று பேராசிரியர் எழுதிய உரையைக் கொண்டு ''மேற் கண்ட நூற்பா நாட்டுப் புறப் பாடல்களைச் சுட்டுகின்றது என்று கூறுவதனைவிட, நாடகங்களில் பாடப்படும் இசைப்பாட்டுக்களைக் குறிக்கின்றது என்பது பொருத்தமாயிருக்கும்''[6] என்ற கருத்தும் காப்பியர் காலம் முதலாகவே நாடகமிருந்திருக்கக் கூடுமோ என்ற எண்ணத்தைத் தருகிறது.

தொன்மைக் காலத்தில் நாடகத்தமிழ் கூத்துக்களாக இருந்து வளர்ந்திருக்க வேண்டும். நடனத்திற்கும் நாடகத்திற்கும் 'கூத்து' என்ற ஒரு சொல்லே வழக்கிலிருந்தமையை உணரலாம். 'நாடகம்

கதை தழுவி வரும் கூத்து' என்று சிலப்பதிகார உரை ஆசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் உரையக் காணலாம். 'கூத்தாட்டு அவைக் குழாத்தற்றே' என்பது வள்ளுவம். குதித்தாடுவது கூத்து என்பர் அறிஞர்கள். "கூத்துக்களை ஆண், பெண் இருபாலரும் ஆடினர். கூத்துக்களாடும் ஆண்களைக் கூத்தரென்றும், பெண்களை கூத்திகள் என்றும் கல்வெட்டுகள் குறிக்கின்றன. அவர்களுக்கு அளிக்கப்பெற்ற நிலங்களுக்கு 'கூத்தக்காணி' என்று பெயர்.[7] அன்றைய கூத்துக்களின் பெயர்களை மட்டும் நாமறிய முடிகிறது. அவற்றின் இலக்கணமும் இலக்கியமும் கிட்டில "தமிழ் நாட்டிலுள்ள நால்வகை நிலத்தின்கண்ணும் தனித்தனியே இவை (கூத்துக்கள்) தோன்றி வளரலாயின. முல்லை, குறிஞ்சி மருதம் என்ற நிலங்கட்கு முறையே முல்லைப்பண், குறிஞ்சிப்பண், மருதப்பண் என்றும் அவற்றிற்கேற்ற பறைகளுமிருந்தமை அறியக்கிடக்கின்றன. எனவே ஒவ்வொரு நிலத்திலும் வாழ்ந்த மக்கள் சமுதாயப் பாடல்கள், அவற்றிற்கேற்ற பறைகள், அவற்றிற்கேற்ற கூத்து முதலியவற்றைப்பெற்றிருந்தனர் என்று நினைக்க வேண்டியுளது'.[8] வசைக் கூத்து, புகழ்க்கூத்து, வேத்தியர் கூத்து, பொதுவியற்கூத்து, சாந்திக் கூத்து, ஆரியக்கூத்து, தமிழ்க்கூத்து, இயல்புக்கூத்து. தேசிக்கூத்து என்பனவற்றைச்சிலம்பு உரைவழியாக அறிகின்றோம். இதில் வரும் சாந்திக் கூத்தென்பது நடனநாடகமாகும். நாடகம் சாந்திக் கூத்தின் பாற்பட்டதென்பதை

"சாந்திக் கூத்தே தலைவன் இன்பம்
ஏந்தி நின்றுடிய ஈரிருநடம் அவை
சொக்கே மெய்யே அவிநயம் நாடகம்"[9] என்ற சிலம்பு வரிகளான் அறியலாம். 'விக்கிரமசோழனின் திருவேங்கை வாசல் கல்வெட்டு, திருவேங்கைவாயில் ஆண்டார் திருமுன், சித்திரைத்திருவிழாவில் ஒன்பது தடவை சாந்திக்கூத்து நிகழ்ந்ததைக் குறிக்கிறது"[10]

பத்தாம் நூற்றாண்டிலேயே நாடகம் ஆடப்பெற்றமையை முதல் இராசராசசோழன் காலத்தில் 'இராசராசேசுவர நாடகம் ஆண்டுதோறும் நடிக்கப் பெற்றதை விளக்கும் தஞ்சைக் கோவில் கல்வெட்டானறியலாம்.

சங்க காலத்தில் நாடகமிருந்தமையைச் சங்க இலக்கியங்களில் பயின்றுவரும் நாடகம், கூத்து போன்ற சொற்கள் இயம்புகின்றன. "கூத்து என்பது இக்காலத்தில் கூறப்பெறும் நாட்டியம் (Dance) போன்றது. ந்நாட்டியம் கருத்துக்களை மையமாகக்கொண்டும் ஆடப் பெற்றது. கதைகளை மையமாகக் கொண்டும் ஆடப் பெற்றது. கதைகளை மையமாகக் கொண்டு ஆடப்பெற்ற கூத்தே காலப்போக்கில்

வளர்ச்சியடைந்து நாடகமாக வளர்ந்தது." சரித்திரப் பேராசிரியர் ச.க.கோவிந்தசாமிபிள்ளையின் பழைய தமிழ் நாடகமேடை" என்ற ஆங்கிலக் கட்டுரையால், ... நாடகசாலை மண்டபம் என்பவை திருக் கோயில்களிலும் கோயில் நாடகசாலை என்பவை அரசர்களுடைய அரண்மனைகளிலும் அரங்குகள் என்பவை ஊர்ப் பொதுவிடங்களிலும் இருந்தன என்று அறிகிறோம்"[12] மேலும் அன்றைய கூத்தர்கள் "வேடம் புனைந்தாடினார்கள். அவர்களாடிய கூத்துக்கள் வாய்மொழியாகவே வழங்கின. கூத்தில் வழங்கும் வசனத்தையும், பாடல்களையும் பரம்பரையாக ஆசிரியர் மாணுக்கருக்குக் கற்பித்து வந்தார்கள்."[13]

இவ்வாறு உருவாகிய நாடகத்தின் வளர்ச்சி பற்றிய வரலாற்றுச் செய்திகள் தெளிவுற இல்லை. நாடகக்கலை வலிவுற்றதா நலிவுற்றதா என்பதை ஒவ்வொரு காலகட்டமாக ஆராய்வதற்குப் போதுமான சான்றுகளில்லை. ஆனால் கடந்த முந்நூறு ஆண்டுகளில் நாடகவரலாறு எவ்விதமாயிருந்தது என்பதை ஓரளவு அறிந்து கொள்ள இயலுகிறது. "இன்று நமக்குக் கிடைக்கும் தமிழ்நாடகங்களில் பழமையானவை நொண்டி நாடகம், பள்ளு நாடகம், குறவஞ்சி நாடகம் முதலியன. ஈழவர் சாதியைச் சார்ந்த கந்தசாமிப் புலவர், முதல் நொண்டி நாடகமாகிய திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகத்தைச் சுமார் 1660-ல் இயற்றினார்"[14] என்பார் டாக்டர் முத்துச் சண்முகனாரவர்கள். 114 ஆண்டுகட்கு முன்பு கலி 4905 இல் கந்தர் நாடகம் எழுதப்பட்டது. இதில் பாடல்களே உண்டென்றறிகின்றோம். செய்யுள் வடிவிலேயே அன்றைய நாடகங்கள் நிகழ்ந்தன. நாடகமேடையை இச்செய்யுள் நாடகங்கள்தான் உருவாக்கின என்பதற்குச் "செய்யுள் நாடகம் அரங்கை அமைத்துத் தந்தது என்றும் இக்காலத்து உரைநடை நாடகமோ அரங்கினால் அமைக்கப்படுகிறது"[15] என்றும் வில்லியம்ஸ் கூறுவதே சான்று. செய்யுள் நாடகமியற்றி அதைக் கூத்தர்கள் அரங்கேற்றினர். நடுத்தெருவில் அல்லது கோயில்களைச் சார்ந்த வெளிநிலங்களில் அல்லது களத்து மேடுகளில் இவர்கள் நாடகமாடுவது வழக்கமாயிற்று. பின்னரே நாடகமேடையும், திரையமைப்பும், அங்கம், களம் போன்ற பிரிவுகளும் உருவாயின. "இந்த நாடக வகைகளுக்கெல்லாம் முந்தியது தெருக்கூத்து. தமிழ்நாட்டின் பழைமையான நாடகவகை இது. தெருக்கூத்திலும் இசைப்பாடல்களே மிகுதி. ஆனால் தெருக்கூத்தில் பலர் நடிப்பர்"[16] சிறிது சிறிதாக பாடல் எண்ணிக்கை குறைந்து வசன நடை பரவலாயிற்று. இந்தச் சூழலில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தெருக் கூத்தை மேலும் மாற்றியமைத்து நாடக மேடையில் குறிப்பிட்ட காலத்திற்குள் பேசி நடிக்கும், ஒழுங்கும் கட்டுப்பாடும் கொண்ட நாடகத்தை எழுதி அரங்கேற்றினர். இவரது நாடகத்தின் நடை, பாணி, கதை

எல்லாம் தெருக்கூத்தே. அதன் பின்னரே பம்மல் சம்பந்த முதலியார், வி.கோ.சூ. போன்றவர்களால் நாடக மேடையில் வடமொழி, ஆங்கில மரபுகள் ஊடுருவலாயின. அவற்றின் வளர்ச்சியே இன்றைய நாடகங்கள்.

தெருக்கூத்து நிகழும் முறைமை:

தெருக்கூத்தைக் கலைக்களஞ்சியம் ''தெருக்கூத்து என்பது நாடோடிக் கூத்து வகையைச் சார்ந்ததாகும். நாடக மேடையோ காட்சித் திரைகளோ இல்லாமல் எளிய முறையில் தெருவிலும் திறந்த வெளிகளிலும் இக்கூத்து பெரும்பாலும் மக்களுககுத் தெரிந்த காப்பிய, இதிகாச, அல்லது புராணக் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கும். ... இதில் பாட்டும் ஆட்டமும் முக்கிய இடம் பெறும்'' என்று கூறும்.

இன்ன இடத்தில் இன்ன கூத்து நடக்குமென்று கிராமவெட்டியான் காலையிலேயே தமுக்கடித்துச் செய்தியைக் கூறிவிடுவான். அன்றிரவு 10 மணிக்கு மேல் கூத்து துவங்கும். கதிரவன் எழும்வரை கூத்து நிகழும். அதனாற்றான் கூத்தாடி கிழக்கே பார்ப்பான்; கூலிக்காரன் மேற்கே பார்ப்பான்' என்ற பழமொழி உருவாயிற்றென்பர். கூத்துத் திடலில் மிக எளியமுறையில் நான்கைந்து தட்டிகளைக் கொண்டோ, சீலைத்துணிகளைக் கொண்டோ ஒரு அறை செய்து கொள்ளுவர். ''அதற்கு முன்னால் இரண்டு விசுப்பலகைகளைப் போட்டு அதன்மீது வாத்தியக் கோஷ்டியினரும் பின்பாட்டுக் காரர்களும் உட்கார்ந்து கொள்ளுவர். முதலில் மக்களை வரவழைப்பதற்காக மிருதங்கக்காரன் களரி கூட்டுவான், அதாவது. ''தாம் தாம்'' என மிருதங்கத்தை முழக்கி சுருதி கிளப்புவான் மிருதங்கக்காரன். சுதிப்பெட்டிக்காரன் 'ஒய்ங்' என்று தள்ளிக் கொண்டிருப்பான். கைத்தாளக்காரர்கள் இருவரும் மிருதங்கத்தோடும் சேரும்படியாக தாளமடித்து இடையிடையே தத்தரி, இடதகி. தொபதரி, தகிடதகி, தம்கிடதா என்று வாயாலும் உச்சரித்து தாளம் தீர்ப்பார்கள். சுதிப்பெட்டி தள்ளுபவன் காலத்திற்கேற்றவாறு 'தொம்தரனு' என்று இராகம் போட்டு இனிய குரல் எழுப்புவான்''[17] கூட்டம் கூடியவுடன் நடிகன் அவையில் தோன்றுமுன்னரே பாடல் ஒலி எழும். திடீரென்று மேடையில் கட்டியங்காரன் தோன்றி விநாயகர், சரஸ்வதி ஆகியோர் மீது கீர்த்தனங்களைப் பாடிப் பின் பாத்திரங்களையும் கதையையும் விவரிப்பான். அதன் பின்னர் ஒவ்வொரு பாத்திரங்களாகத் தோன்றி தங்களைத் தாமே அறிமுகம் செய்து கொள்ளும். தெருக்கூத்தில் பெண்கள் (பெரும்பாலும்) வேடமிடுவதில்லை ஆண்களே பெண்டிரது வேடந்தாங்கி ஆடினர்.

நாடக மாந்தர்கள் பாடுவனதத் தொடர்ந்து பின்பாட்டுக்காரர்கள்

அதே பாடலைப்பாடுவார்கள். இசைப் பாடல்கள் நிறைந்திருந்தமை-யினால் நாடகப் பாடல்கள் இனிமை பயப்பனவாயமைந்திருந்தன.'' தெருக் கூத்தின் மற்றொருபாணி பின்பாட்டு. நடிப்பவர்கள் பாடிய பாட்டினடி ஒவ்வொன்றையும் பின்பாட்டுக் காரர்கள் எடுத்துப் பாடு வார்கள். இதனைச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகத்தில் ஆர்மோனியம் வாசிப்பவன் செய்து வந்தான்.[18] என்ற வரிகளான் இவ்வுண்மைபெறப் படும். ''இந்த நாடகங்களில் பாட்டுக்கள் அதிகம்; சாகப் போகும் தருவாயிலும் பாட்டு; செத்துக் கிடக்கும் போதும் பாட்டு; அழும்போ-தும்பாட்டு; எந்த எந்த சந்தர்ப்பத்திலும் பாட்டு'' என்று இந்த நாட கங்களைப் பற்றி ஒருவர் எழுதுகிறார். இந்த நாடகங்கள் தொடக்கம் முதல் முடிவு வரையில் பாட்டாகவே இருந்தன. இடையிடையே சில வசனங்களும் உண்டு. இந்த வசனங்களும் கட்டியக்காரன் கூற்றாக இருந்தனவே அல்லாமல் நாடகப் பாத்திரங்களின் உரையாடல்களாக அல்ல[19] காலப்போக்கில் பேச்சு வழக்குகள் மிகுதியும் இடம்பெறலாயின இவை ஏட்டிலெழுதப் படாமையினால் ஒவ்வொரு சமயம் பாடல்களில் மாறுதல்கள் இடம்பெறலாயின. சான்றாகக் 'கட்டபொம்மன் கதைப் பாடல்களில் பலவுள. இக் கூத்து தெலுங்கு பேசுவோர் முன்னிலையில் நடிக்கப் பெற்றபோது தெலுங்குச் சொற்கள் விரவத் தலைப்பட்டன,'[20] என்று நா. வானமாமலை கூறுவதைக் காட்டலாம். இவ்வாறாக எளிய இசைக்கருவிகளுடன், இன்னிசைப் பாடல்கள் நிரம்பப்பெற்று, புராண இதிகாச, சமூகக் கதைகள் உள்ளடக்கியதாய், கட்டணமேதுமின்றி பொதுத் திடலில் நடாத்தப் பெறுபவையே தெருக்கூத்துக்கள். இவற் றினை மன்னர் காலத்தில் தீப்பந்தங்கள் உதவியாலும் பின்னர் 'பெட்-ரோமாக்ஸ்' விளக்கின் உதவியாலும் விடியவிடிய நடத்தினர். இன்றும் நடத்துகின்றனர்.

கதைகள் : பெரும்பாலும் புராண, இதிகாச கதைகளே கூத்தாக ஆய் பெற்றன. மனிதனின் கனவுகாணும் விசித்திரப் பசிக்கு இதிகாசத்தில் வரும் மாயக் காட்சிகளடங்கிய நிகழ்ச்சிகள் தீனிபோட்டன. காலப்-போக்கில், வரலாறு, சீர்திருத்தம் போன்றவற்றினடிப்படையில் கூத்துக் கதைகள் தோன்றலாயின. ''இப்பாடல்களை (கூத்துப்பாடல்-களை) புராணக் கதைப் பாடல்கள், வரலாற்றுப் பாடல்கள், சமூகக் கதைப் பாடல்கள் என்று பிரிக்கலாம். அல்லியரசாணி கதை, பவளக் கொடி கதை, புவனேந்திரன் கனவு மாலை, பார்வதி கல்யாணம், தட்ச ராஜன் சரித்திரம் முதலிய கதைகள்புராணக்கதைகளைத் தழுவியது''[21] இரண்டாவது வகையில் தேசிங்குராஜன் கதை, மருதுபாண்டியர் கதை, கட்டபொம்மன் கதை போன்ற சரித்திர கதைகளும் மூன்றாவது

வகையில் நல்லதங்காள் போன்ற சமூகச் சீர்திருத்தக் கதைகளும் அடங்கும்.

இக்கதைகள் சிறந்த பொழுது போக்காக இருப்பதுடன் பார்ப்பவர் சிந்தையில் வீரம், சமுதாய மாற்றத்திற்கு விழைவு போன்ற விளைவுகளை விளைத்தன எனலாம். ''பொதுமக்களுக்குத் தெருக்கூத்து ஒரு நல்ல பொழுது போக்காக அமைந்திருப்பதோடு நீதிபுகட்டும் வாயிலாகவும் உள்ளது''[22] என்ற கலைக்களஞ்சிய வரிகளால் தெருக் கூத்தின் பெற்றி பெறப்படும்.

தெருகூத்துக்கள் பெரும்பாலும் கோடையில் நிகழுகின்றன. அறுவடை முடிந்த பின்னே உழவர் முதலாய பிறருக்கு மகிழ்வூட்டும் வண்ணம் இக்கூத்துக்கள் நிகழ்வதைக் காணலாம். பொழுது போக்கிற்குப் பயன் தரும் இக்கூத்துக்கள் இன்பந்தரல் வேண்டுமெனக் கருதியே கட்டியங்காரன், கோமாளி போன்ற பாத்திரங்கள் நகைச்சுவையைத் தருவதற்காகப் பயன்படுத்தப் படுகின்றன.

திருவிழாக் காலங்களில் கோயிலை ஒட்டிய இடங்களில் இக்கூத்துக்கள் இன்றும் நடைபெறுகின்றன. இவ்விடங்களில் இறையுணர்வை எழுப்பும் கதைகளோ புராண இதிகாசக் கருத்துத் தழுவிய கதைகளோ ஆடப்படுகின்றன. மழையின்மை கருதி மாரி கோரியும் கூத்துக்கள் நடைபெற்றதுண்டு. இப்பாடல்களில் சில இலக்கண வரம்பைமீறியே எழுந்தவை எனினும் பாடலுக்கு இன்றியமையாத ஓசைநயமும் பொருட்செறிவும் கொண்டு உவமைநயம் இழைந்து உருவாவதால் அவை இறவாப் புகழெய்துகின்றன.

காலப்போக்கில் இக்கூத்துக்கலை நசியத் தலைப்பட்டது. நாடகத்தினை அங்கம், களம் என்று வடமொழியின், ஆங்கிலத்தின் நாடகமுறை விரவ ஆரம்பித்தமையினாலும் மின்வசதிகள் மேற்கத்திய இசைப் பின்னணி ஆகியவை கலந்த நாகரிகப்படுத்தப்பட்ட நாடகங்கள் உருவானமையினாலும் இககூத்துக்கள் குறையலாயின. திரைப்படம் மற்றொரு காரணம் என்ப. பண்டைத் தமிழகக் கூத்துக்களைப் பேணும் அரசர்களின் கண்கானிப்பின்மை, சமயச்சூழலில் சமணம் போன்ற சமயத்தார் இன்பந்தரும் நாடகத்துறையை வெறுத்தமை, போன்ற பல காரணங்களும் அற்றைநாள் நசிவிற்குரியவை.

இன்றும் வடஆற்காடு, தென் ஆற்காடு, சேலம் போன்ற வடமாவட்டங்களில் தெருக்கூத்துக்கள் நடைபெறுகின்றன. கலையுணர்வை மிக எளிய முறையில் காசு செலவின்றிக் கிராம மக்கள் கண்டு களிக்கப் பயன்படும் தெருக்கூத்தைக் கல்லாதாரும், சிறுவர்களும், தாய்மார்களும் கிராமங்களில் கண்டு மகிழ்வதை இன்றும் தமிழகத்தில் சில

இடங்களில் காணலாம். இக்கலையைப் பேணுவது தமிழர்தம் தலையாய பணியன்றோ?

அடிக் குறிப்புக்கள்

1 மு. வரதராசன். இலக்கியஆராய்ச்சி (பாரி நிலையம், சென்னை) நாலாம் பதிப்பு, 1967. பக். 111.

2 கார்த்திகா கணேசர், தமிழர் வளர்த்த ஆடற்கலைகள் (சென்னை) 1969. பக். 7.

3 மு. வரதராசன், Op. cit (மு. நூ) பக். 108.

4 சாத்தனார், கூத்த நூல், (சென்னை) 1968, பக். 15.

5 சம்பந்த முதலியார், நாடகத் தமிழ். (சென்னை) 1962, பக். 2

6 ஆறு. அழகப்பன், நாட்டுப்புறப்பாடல்கள் — திறனாய்வு, (கழகம் சென்னை) 1973, பக். 195.

7 கு. தாமோதரன், தமிழக வரலாற்றருவியில்சிலமணிகள்,(தஞ்சை) 1976. பக். 77

8 அ ச. ஞானசம்பந்தம், இலக்கியக்கலை, (கழகம், சென்னை) முதற் பதிப்பு, 1953, பக். 237.

9 இளங்கோவடிகள் : சிலப்பதிகாரம்

10 கு. தாமோதரன். Op.cit பக். 78.

11 சோம. இளவரசு. இருபது நூற்றாண்டுகளில் தமிழ், (சிதம்பரம்), 1970, பக். 144.

12 அ.ச. ஞான சம்பந்தம், Op. cit. பக். 337.

13 (தொ) டி. சந்திரசேகரன், (Three Tamil opera. (சென்னை) 1950, பக்.3.

14 முத்துச் சண்முகன், தமிழிலக்கியக் கோட்பாடுகள் (சர்வோதய இலக்கியப்பண்ணை, மதுரை), இரண்டாம் பதிப்பு 1976, பக். 65

15 மு. வரதராசன், இலக்கியமரபு, (பாரிநிலையம், சென்னை) இரண்டாம் பதிப்பு 1968, பக். 96.

16 முத்துச்சண்முகன், மே. நூ. பக். 67

17 சடையப்பன், கலையுலகில்தெருக்கூத்து, தாமரை, டிசம்பர் 1976. சென்னை பக். 14-15.

18 முத்துச் சண்முகன், மே. நூ. பக். 70.

19 மயிலை. சீனி. வேங்கடசாமி. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் தமிழ் இலக்கியம், (திருச்சி) 1962. பக். 404.

20 N. Vanamamalai, Studies in Tamil Folk literature (NCBH Madras) 1969, பக். 82.

21 நா. வானமாமலை, வீரபாண்டியக் கட்டபொம்மு கதைப் பாடல், (மதுரை) 1971. பக். 18.

22 கலைக்களஞ்சியம், 6ஆம்தொகுதி, சென்னை, 1959, பக் 131.

10

தொ. பரமசிவன்

ஆண்டாரும் சமயத்தாரும்

(அழகர் கோவில் ஆட்சி மரபு)

அழகர் கோவில் ஆட்சி மரபு வழிவழியாயமைந்தது. பன்னிரண்டு பிரிவுகளையுடையது. இப்பிரிவுகளுக்குள் மூப்பத்திரண்டு பணிவகையினர் அடங்குவர். இப்பணி வகையினர் நிருவாகத்தார் எனப்படுவர், இவர்கள் பரம்பரை உரிமையுடையவர்கள். ஒரு பிரிவில் ஒரு நிருவாகத்திலிருந்து பத்து நிருவாகம்வரை அடங்கும்.

பழமையான இந் நிருவாகப் பெயர்களில் சில, பாசுரங்களில் காணப்படும் சொற்களால் ஆனவை, எனவே ஆழ்வார்கள் காலத்துக்கும் பின்னரே இவ்வாட்சிமுறை உருவாக்கப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். அர்ச்சகப்பணியில் நான்கு நிருவாகத்தார் உள்ளனர். இவருள் ஒரு நிருவாகத்தின் பெயர் ''ஏறு திருவுடையான் பட்டர்'' என்பதாகும். ''ஏறு திருவுடையான் இன்று வந்து இவை கொள்ளுங்கொலோ'' என்பது ஆண்டாளின் பாசுரத்தில் வரும் ஓர் அடியாகும்.

திருமாலை ஆண்டான், திருமலை தந்தான் தோளப்பன் என்ற 2 நிருவாகங்களும் 'ஆண்டார்' என்ற பிரிவில் அடங்கும். பல்வேறு காரணங்களால் ஒன்றிரண்டு நிருவாகங்கள் இடையில் சேர்க்கப்பட்டிருத்தல் வேண்டும் எனத் தெரிகிறது. பட்டைகள் எனப்படும் பரிசாரகர்கள் பதின்மராவர். இவருள் 'தியாகம் செய்த அமுதார்' என்ற நிருவாகம் நாயக்கர் காலத்தில் சேர்க்கப்பட்டதெனத் தெரிகிறது. இதைப் போலவே 'ஆண்டார்' பணியில் திருமலை தந்தான் தோளப்பன் என்ற நிருவாகமும் பின்னரே சேர்க்கப்பட்டுள்ளது.

''முதல் திருமாலை ஆண்டான், இராமானுசருக்கு இரவு நேரத்தில் கோயிலில் திருவாய்மொழிப் பாடஞ்சொல்லிவிட்டு வீடு திரும்புவர். ஒருநாள் இரவில், முன்னால் தீப்பந்தம் பிடித்து இருளில் வழிகாட்டிச் செல்லும் சிறுவன் தூங்கிவிட்டான். இதை அறிந்த திருமாலாகிய இறைவனே அச்சிறுவன் வேடத்தில் ஆண்டானுக்கு முன்னாகத் தீப்பந்தம் பிடித்து வழிகாட்டிச் சென்றார். இதைத் திருமாலை ஆண்டான் மறுநாள்தான் தெரிந்துகொள்கிறார். திருமாலையே பணியாளாக ஆண்டமையால் இவர்க்குத் திருமாலை ஆண்டான் எனப் பெயர் எற்பட்டது'' என்று ஒரு கதை வழங்கி வருகிறது. இக்கதையை பதினேழாம் நூற்றாண்டில் எழுந்த அழகர் கிள்ளைவிடுதூது நூலாசிரியர் சொக்கநாதப் புலவரும்,

''ஞானதீபங்காட்டி நன்னெறிகாட் டென்றொருப
மானதீ பங்காட்டி வந்துநின்று-மேனாளில்
முக்கமிழ்க்குப் பின்போவார் முன்போகப் பின்போன
அத்தன் திருமாலை ஆண்டான்'' என்று பாடுகிறார்,

'திருமாலை' என்பதற்கு இறைவனுக்குச் சாத்துகின்ற பூமாலை என்றே பொருள். இப்பெயர் வடமொழியில் 'மாலாதரர்' என்றேதான் வழங்குகிறது.' மாலை என்ற சொல் வடமொழியில் 'மாலா' என வழங்கும். 'முகுந்தமாலா' என்பது ,குலசேகர ஆழ்வார் பாடிய வடமொழி நூலின் பெயராகும் 'திருமாலைப் பணி கொண்டவர்' என்ற பொருளோடு இவர்க்கு வடமொழிப் பெயர் ஏதும் வழங்கவில்லை.

இந்நிகழ்ச்சி நடந்த இடம் 'அழகர் கோவில்' என்பதே கதை' ஆனால் குருபரம்பராப்ரபாவம், இராமானுசர் திருமாலை ஆண்டானிடம் திருவரங்கத்தில் பாடம் கேட்டதாகவே குறிக்கிறது.

ஆண்டார் எனும் சொல் தமிழகக் கோயிற் கல்வெட்டுக்களில் கோயிலுக்குப் பூ இடுவார், தழையிடுவார் ஆகியோரையே குறிக்கின்றது.[5] இவரோ கோயில் குரு ஆவார். 'அழகப் புரோகிதர்' என்ற பெயரும் இவர்க்குண்டு. இதைப் போலவே வைணவ ஆசாரியர்களில் ஒருவரான பட்டர்க்கும் அவர் வழியினர்க்கும் 'ஸ்ரீரங்கேசப் புரோகிதர்' என்ற பெயர் திருவரங்கத்தில் வழங்கி வருகிறது.

இராமானுசரின் வழிநின்ற 179 ஸ்ரீவைஷ்ணவ முதலிகள், அவரால் நியமிக்கப்பட்ட 74 சிம்மாசனாதிபதிகள் ஆகியோரின் பெயர்களை நோக்கும்பொழுது ஒரு உண்மை தெளிவாகிறது. அவர்களனைவரும் ஆழ்வான், ஆச்சான், ஆண்டான், நம்பி, பட்டர், தாசர், அமுதன் ஆகிய பெயர்களில் ஏதேனும் ஒன்றைத் துணைப்பெயராகக் கொண்டுள்,

ளனர். பெரியாண்டான், சிறியாண்டான், முதலியாண்டன், மாருதி-ஆண்டான், மாறனேர்நம்பி ஆண்டான் என்ற பெயர்களைப் போலவே-தான் 'திருமாலை ஆண்டான்' என்றபெயரும் அமைந்துள்ளது. எனவே திருமாலை ஆண்டானைப்பற்றி வழங்கி வரும் கதை பிற்காலத்தில் எழுந்-ததே என்பது தெளிவு.

இவர்கள் தென் கலையினர். பாஞ்சராத்திர ஆகமத்தினர். முதல் திருமாலையாண்டான் ஆளவந்தாரின் மாணவர். தம் ஐந்து ஆசிரியர்-களில் இவரிடமே இராமானுசர், திருவாய் மொழி எனும் பகவத் விஷ-யத்தைப் பாடம் கேட்டார். இவர்க்கென அழகர் கோயிலில் தனிச் சந்-நிதி உண்டு. இவர் மகன் சுந்தரத்தோளுடையார் என்ற சுந்தரபாகு 74 சிம்மாசனாதிபதிகளில் ஒருவராக இராமானுசரால் நியமிக்கப்பட்-டார்,

குருவின் துணையுடன்தான் இறைவனை உணர முடியும் என்பது வைணவ நெறி. குரு வழிபாடு வைணவத்தில் சிறப்பிடம் பெறும். முதல் திருமாலையாண்டான் காலஞ் சென்ற ஐப்பசி மாதம் வளர்பிறை பன்னிரண்டாம் நாளில் (சுக்கில பட்ச துவாதசி) இன்றளவும் அழகர் கோயில் இறைவன் மலைமீது சிலம்பாற்றுக்குச் (நூபுரகங்கைக்கு) சென்று குருவினை நினைத்து தைலக் காப்பிட்டு நீராடி வருகிறார். அதுவே இன்று ''தொட்டி உற்சவம்'' அல்லது ''தலையருவி உற்-சவம்'' என்ற பெயரில் கொண்டாடப்படுகிறது.[7]

நாள்தோறும் அர்ச்சகருக்குப் பவித்திரம் கொடுத்தல், இறை-வனுக்குப் புரிநூல் கொடுத்தல், ஒவ்வொரு பூசைக்கும் பஞ்சாங்கம் கணித்துச் சொல்லுதல், கோயிலைப் புண்ணியாவசனம் செய்தல், நாள்-தோறும் தமிழ் வேதமும் வடமொழி வேதமும் ஓதுதல் ஆகியவை இவர் பணிகள். இவை தவிர ஆண்டுக்கொரு முறை நடைபெறும் விழாக்களி-லும் பொறுப்புக்கள் உண்டு. அவ்விழாக்களில் 'ஆசார்ய புருஷத்வ மரியாதை'யினை இவர் பெறுவார். கோவில் நடைமுறையும், கிழக்-கிந்தியக் கம்பெனியார் ஆணைப்படி கோயில் ஒழுங்கினை ஆதாரமாகக் கொண்டு 28-6-1803-இல் எழுதப்பட்ட தொழில்,உரிமை அட்டவணை-யும் இதை உறுதி செய்கின்றன.[8]

ஆண்டு தோறும் சித்திரைத் திருவிழாவில் திருமால், அழகர் கோயிலிலிருந்து புறப்பட்டு 12 மைல் தொலைவிலுள்ள வையையாற்-றில் வந்து இறங்கி மண்டுக முனிவருக்கு மோட்சம் கொடுத்துப் பின் மீண்டும் அழகர் கோயில் செல்வார். அப்பொழுது அவர்க்கு முன்னாக ஆண்டார், பல்லக்கில், சமயத்தார் எனப்படும் தம் பரிவாரங்கள் புடை சூழ வருவார். குருவின் பின்னால் மாணவர் வருவதுபோல ஆண்டாரின் பின்னால் இறைவன் வருவார். ''ஆண்டார் முன்னால் அழகர் பின்னால்''

என்பது வழக்கிலுள்ள ஒரு சொல்லடை (proverbial phrase) ஆகும். குரு என்ற முறையில் அடியார் தரும் காணிக்கையினை இவர் கை நீட்டிப் பெறுதல் கூடாது. இவர்க்கு முன்னால் ஒரு உண்டியல் வைக்கப்பட்டிருக்கும்.

இக்கோயிலை வழிபடும் ஸ்ரீவைஷ்ணவர்கள் எங்கிருந்தாலும் இவரே அவர்களுக்குச் சமயத் தலைவராக இருந்து திருவடி சம்பந்தம் எனும் பஞ்ச சம்ஸ்கார முத்திரை தரும் உரிமை பெற்றவர்.

கி. பி. 1651 இல் எழுந்த ஒரு கல்வெட்டு, தீர்த்த மரியாதை பெறுவதில் ஆண்டாருக்கும், பட்டர் ஐயங்கார் என்பவருக்கும் ஏற்பட்ட வழக்கில் வசந்தராய பிள்ளை, வைத்தியப்ப தீட்சதர், குப்பையாண்டி செட்டி, திருவேங்கிட ஐயன் ஆகியோர் நடுவர்களாக இருந்து தீர்ப்பளித்ததைக் குறிக்கின்றது.

தனக்குப் பின்னும் வைணவம் நிலைபெற்று வாழ கட்டமைப்புடைய இயக்கத்தை நிறுவியவர், இராமானுசர். தாழ்த்தப்பட்ட மக்களுக்குச் சமய உரிமை தருவதற்காக வைணவ சமயத்துக்குள்ளே இராமானுசர் நடத்திய போராட்டங்கள் எண்ணிறந்தவை.

ஒரு குருவினிடத்தில் திருவடி சம்பந்தம் (பஞ்ச சமஸ்காரம்) பெற்றவுடன் ஒருவன் ஸ்ரீவைஷ்ணவனாகிறான். ஸ்ரீவைஷ்ணவர்களுக்கிடையில் சாதி வேறுபாடுகள் இல்லை. பிராமணர்களோடு கோயிலில் நுழையவும் உடனிருந்துண்ணவும் உரிமை உண்டு, இக்கொள்கைகளை நிலைநிறுத்த இராமானுசர் துணிவோடு பல செயல்களைச் செய்தார். (It was Ramanuja the Brahmin who took bold steps for the religious betterments of these people — G.S.Gurye.)

பிராமணரல்லாதாரைப் பிராமணராக்கினார் என்றும் சொல்வர். இக்கருத்தைப் பலர் மறுக்கின்றனர். மறுப்பு வலிவுடையதாக இல்லை. களஆய்வு நடத்தியே உண்மையைத் தெளிவாகக் கண்டறிய இயலும்.

இராமானுசர் நியமித்த 74 சிம்மாசனாதிபதிகளில் (ஆசாரியர்களில்) முதல் திருமாலையாண்டான் மகன் சுந்தரத்தோளுடையான் என்ற சுந்தரபாகு அழகர் கோயிலையே இருப்பிடமாகக் கொண்டார். வேறெந்த சிம்மாசனாதிபதிகளுக்கும் இல்லாத பெருமை ஆண்டாருக்கு உண்டு,

மதுரை, இராமநாதபுரம் (கிழக்கு) மாவட்டப் பகுதிகளில் சமயத்தார் எனப்படும் 18 பிரதிநிதிகள் ஆண்டாருக்கு உண்டு. இவர்கள் 1. திருப்புவனம் 2. வெள்ளலூர் 3. கானூர் 4. கப்பலூர் 5. மாடக்கொட்டான் 6. முடுவார்பட்டி 7. எட்டிமங்கலம் 8. சோழவந்தான் 9. கருப்பட்டி 10. அம்பலத்தாடி 11. இரணியம் 12. ஐயூர் 13. ஊர்சேரி 14. பிள்ளையார் பாளையம் 15. மேலமடை

16. காரைச்சேரி 17. சாம்பக்குளம் 18. தேவசேரி ஆகிய ஊரினர். அந்தந்த ஊர் பெயராலேயே இவர்கள் அழைக்கப்படுகின்றனர்.

திருப்புவனத்துச் சமயத்தார் ஆண்டாருக்கு அமைச்சர் ஆவார். அவருக்குத் தனியாக ராஜாக்கூர், கட்டயம் பட்டி போன்ற சமயத்தாரும் உண்டு.

ஆடிமாதத் திருவிழாவின் போது இவர்களனைவரும் கோயிற் பரிவட்ட மரியாதை பெறும் உரிமையுடையவர்கள். இவர்கள் இறந்து போனால் கோயிற் பணியாளர்களைப்போல இவர்களுக்கும் கோயில் மரியாதை தரப்படும். இவர்களனைவரும் பிராமணரல்லாதவர்கள். திருவடி சம்பந்தம் என்னும் பஞ்ச சம்ஸ்காரம் பெற்றவர்கள். இவர்கள் ஆண்டாரின் முன்னிலையில் பிறருக்கு முத்திரை தருவதும் உண்டு. பள்ளர், பறையர், கள்ளர், கோனார், பிள்ளை, நாயுடு எனப் பல வகைப்பட்ட சாதியினர்.

தாங்கள் வாழும் பகுதிகளில் ஆண்டாரின் பிரதிநிதிகளாக இருந்து தாழ்த்தப்பட்ட, பிற்படுத்தப்பட்ட மக்களை இவர்கள் வைணவ நெறிக்குள் அழைத்து வந்தனர்.

அழகர் கோயிலுக்கு, கொண்டிமாடு எனப்படும் தம்பட்ட மாடு கொண்டு வருவோர் சித்திரைத் திருவிழாவுக்குச் சில நாட்கள் முன்னதாகத் தம் பகுதியிலுள்ளசமயத்தாரைஅழைத்துப் பொங்கலிட்டு, மாட்டுக்கு முத்திரை இடச்செய்வர். (முத்திரை இடுதல் என்பது நெற்றியில் திருநாமம் இடுவதாகும். மாட்டிற்குச் சிவப்புக் குங்குமத்தால் இடுவர்) ஒவ்வொரு கொண்டிக்காரரும் கோவிலில் சமயத்தார் காணிக்கை, ஆண்டார் (குரு) காணிக்கை, திருமாளிகைக் (கோயிற்) காணிக்கை என மூன்று காணிக்கைகளைச் செலுத்த வேண்டும்.

ஒவ்வொரு சமயத்தாருக்கும் சமய ஆட்சிப்பரப்பு திட்டமாக வரையறுக்கப்பட்டுள்ளது. ''வண்டியூர்த் தெப்பக் குளத்திற்குக் கிழக்கு, திருப்புவனம் ஊற்றுக்கால் பாலத்திற்கு மேற்கு, வையையாற்றுக்குத் தெற்கு, ஆவியூர் – உப்பிலிக்குண்டுக்கு வடக்கு'' - இந்நான்கெல்லைக்குட்பட்ட ஊர்கள் மணலூர்ச் சமயத்தார்க்கு உரியதாகும்.[10]

சமயத்தாரில் மிகப் பெரிய ஆட்சிப்பரப்பு சாம்பக்குளம் நல்லான் தாதனுக்கே உண்டு. 2700 சாட்டைக்காரர், 172 கொண்டிக்காரர், 270 தப்புக்காரர் இவருடைய ஆட்சிக்கு உட்படுவர். இப்பகுதியில், ''நாடு பாதி நல்லான்பாதி'' என வழங்கும் பழமொழி, இச்சமயத்தாருக்கு மக்களிடம் இருந்த செல்வாக்கினைக் காட்டுகின்றது. பாம்பூரைச் சேர்ந்த பள்ளரும், புளியங்குடி, கருமல் ஆகிய ஊர்களைச் சேர்ந்த சக்கிலியரும் 'கொண்டித் தாதர்' என்ற பெயரில் இவருக்குத் துணை செய்வர். இவர்களும் பரம்பரை உரிமை உடையவர்களே.

அழகர் கோயிலில் சித்திரைத் திருவிழாக் கொடியேற்றம் நடந்தவுடன் திருவிழாவுக்குப் புறப்படுமுன் இவர் வீட்டில் நடக்கும் 'கம்ப சேவை' என்ற திருமால் பூசையின்போது வைணவ அடியார் சாதி வேறுபாடின்றி உடன் இருந்து உண்ணுகின்றனர்.

இப்பொழுதிருப்பவர் தல்லான்தாதன் வழிமுறையில் 18-ஆவது தலைமுறையைச் சேர்ந்தவர், ஆண்டார் 25-ஆவது தலைமுறையைச் சேர்ந்தவர்.[12] இதுவே இந்த அமைப்பு பல நூற்றாண்டுகளாகத் தொடர்ந்து வருவதற்குத் தகுந்த சான்றாகும்.

இப்படி ஒரு பண்பாட்டுப் பின்னணி இக்கோயிலுக்கு இருந்தால்தான், பிற்கால வரலாற்றில் இக்கோயில் இறைவன் பெயர் பிற்படுத்தப்பட்ட சாதியில் இணைக்கப்பட்டு (கள்ளர்+அழகர்) 'கள்ளழகர் என அழைக்கப்பட்டபோது சமுதாயம் அதனை மகிழ்ச்சியோடு ஏற்றுக் கொண்டது.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. நாச்சியார் திருமொழி, திருமொழி 9, பாசுரம் 6.
2. சொன்னவர் : சந்தான கிருஷ்ணையங்கார் (ஆண்டார்) தல்லாகுளம், மதுரை.
3. அழகர் கிள்ளை விடு தூது, உ. வே. சா. பதிப்பு, அடி. 220-223.
4. பக். 1, திருமலையாண்டான் பரம்பரைத் தனியன்களும், வாழித் திருநாமங்களும் - உ. வே. ஸ்ரீ. கி. பதிப்பு, 1975. திருச்சி-17.
5. டாக்டர். மா. இராஜமாணிக்கனார், சைவ சமய வளர்ச்சி, பக். 289, பாரி நிலையம் - சென்னை, 1972.
6. பெரிய திருமுடியடைவு (குருபரம்பராப்பிரபாவத்துடன் இணைந்த பதிப்பு) பக். 577, 1975, உ. வே. ஸ்ரீ. கி. பதிப்பு திருச்சி-17.
7. ஸ்ரீகள்ளழகர் கோயில், வரலாறு கோவில் வெளியீடு, பக். 57, 1976.
8. பக்கம். 3, தொழில் சுதந்திர அட்டவணை கோயில்வெளியீடு, 1937.
9. G. S. Gurye 'Cast, Class and Occupation', Page 124,
10. கள ஆய்வில் நேரில் கேட்டது, இடம் : மணலூர்.
11. கள ஆய்வில் நேரில் கேட்டது, சொன்னவர் : முத்தம்மாள், பாம்பூர், பரமக்குடி வட்டம்.
12. திருமலையாண்டான் பரம்பரைத்தனியன்களும் வாழித்திருநாமங்களும், உ. வே. ஸ்ரீ. கி. பதிப்பு, 1975, திருச்சி 17.

* 'சமயத்தார்' பற்றிய பிற செய்திகளும், கள ஆய்வில் திரட்டியவையே.

11

மு. மணிவேல்

வரலாற்றுப் போக்கில் கைக்கிளை

ஆய்வு முன்னுரை

காலத்திற்கு ஏற்பக் கருத்துக்கள் மாறுவது போலக் காதல் நிகழ்வுகளும் மாறுகின்றன; மாறியிருக்கின்றன. பல்வேறு காலங்களில் தோன்றிய தமிழ் இலக்கியங்கள் இம்மாறுதல்களைக் காட்டிநிற்கின்றன. சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படுகின்ற காதல் நிகழ்வுகள் போலப் பக்தி இலக்கியங்களிலோ, சிற்றிலக்கியங்களிலோ, காப்பியங்களிலோ முத்தொள்ளாயிரம் போன்ற பிற நூல்களிலோ காண்பதற்கில்லை. இலக்கண நூல்கள் சிலவரையறைகள் கூறினும் அவ்வரையறைக்குள் எந்த இலக்கியமும் பெரும்பான்மைப் பாடப்பெறுவதில்லை. தொல்காப்பியர் கூறும் மூன்று வகைக் காதற் தன்மைகளில் இருபாலாரின் ஒத்த காதலையே சங்க இலக்கியங்கள் பெரிதும் பேசுகின்றன. பிற்காலத்து தமிழ் இலக்கியங்களில் ஒத்த காதல் பெறுகின்ற இடம் இவ்வளவில்லை. சிற்றிலக்கியங்களில் ஒருபாலார் உற்ற காதலே பெரிதும் பேசப்படுகின்றது. எனவே வரலாற்று நிலையில் இக்கைக்கிளைக் காதல் என்னும் ஒருதலைக் காதல் நிலையினை இக்கட்டுரை ஆராய்வதாக உள்ளது.

கைக்கிளை பற்றி

கைக்கிளை என்பது 'ஒருமருங்கு பற்றிய கேண்மை' என நச்சினார்க்கினியரும்[1], 'ஒருதலை வேட்கை' என இளம்பூரணரும்[2] விளக்குவர். கைக்கிளைக் காதல் என்பது தனிமைக் காதல். காதற்குரிய இருபாலாரைச் சேர்ந்த இருவரில் ஒருபாலார் எதிர்க்காதல் தராநிலையில் மற்றவர் கொள்கின்ற காதல். முற்றும் ஆண்பாலாரிடத்தோ, முற்றும்பெண்

பாலாரிடத்தோ நடக்க வேண்டும் என்பதில்லை. ஆனால் ஆடவரிடத்தே நிகழ்கின்ற ஒருதலைக் காதலையே அகப்பொருள் இலக்கண நூல்கள்[8] கூறுகின்றன.

கைக்கிளைக் காதல், காதல் வாழ்வின் துவக்கம்; காதல் வாழ்வின் முதற்படி. உளவியல் அடிப்படையில் நோக்கின் அனைவரது காதலும் கைக்கிளைக் காதலாகவே தொடக்கம் பெறும். முத்தொள்ளாயிரக் கைக்கிளைப் பாடலொன்று இதற்குச் சான்றாக உள்ளது. நம்பியகப் பொருள்,

> மெய்க்கிளை யாழோர் வேண்டும் புணர்ச்சி முன்
> கைக்கிளை நிகழ்தல் கடனென மொழிப.[9]

எனக் கூறிக் கைக்கிளைக் காதலினைக் களவியலின் துவக்கமாகக் கூறுதல் காணலாம்.

அகத்திணை இலக்கண நூல்களில்

தொல்காப்பியர், ஒருதலைக் காதலினை அகத்திணையியல், புறத்திணையியல், களவியல் ஆகிய இயல்களில் குறிக்கின்றார். செய்யுளியலில் கைக்கிளையின் வடிவம் (யாப்பு) பற்றிப் பேசுகின்றார். அகத்திணைகள் எனக் கூறுகின்ற ஏழு திணைகளையும் கைக்கிளை, நடுவணைந்திணை, பெருந்திணை என மூன்று வகைப்படுத்தி நடுநின்ற அன்பினைந்திணைகளுக்கு மட்டும் முதல், கரு, உரிப் பொருள்கள் கூறுகின்றார். கைக்கிளை, பெருந்திணை என்பவற்றின் உரிப்பொருண்மைகளை மட்டும் ஒவ்வொரு நூற்பாவில் கூறுகின்றார். எனினும் கருப்பொருளும் முதற்பொருளும் இல்லாது ஓர் ஒழுக்கம் (உரிப்பொருள்) எங்ஙனம் நிகழும்? எனவே அன்பின் ஐந்திணைக்குரிய முதற்பொருளும் கருப்பொருளும் இவ்விருவகைக் காதலுக்கும் உரியனவாகக் கொள்ளல் வேண்டும். கைக்கிளைக் காதல் ஒருதிணைக்கு உரித்தாரிடத்து மட்டும் தோன்றுவதல்ல; ஒரு திணைக்குரிய இடத்து மட்டும் நிகழ்வதல்ல; எல்லா அன்பின் ஐந்திணை முதற் பொருளிடத்தும், மாந்தரிடத்தும் நிகழ்தற்குரியது.

காதற் செவ்வி (Sexual maturity) அறியாளிடத்துச் சொல்லாடி நிற்கின்ற தலைமகன் அவளிடத்துச் சொல்லெதிர் பெறாது தனக்குத்தானே தன் காதன்மையைச் சொல்லிச் சொல்லி இன்புறுதலைத் தொல்காப்பியர் கைக்கிளைக் குறிப்பென்பர்[5]. நம்பியகப்பொருள் காமஞ் சான்ற இளையாளிடத்துக் காதல் வேட்கை தோன்றா முன்னே அக் காமஞ்சான்றாளைக் கண்ட காமஞ்சான்ற காளையிடத்துத் தோன்றும் காதலைக் கைக்கிளை எனக் கூறும்[6]. தொல்காப்பியர் கூறுகின்ற அகத்திணைக் கைக்கிளைக் காதலினை அகப்புறக் கைக்கிளை எனப் பிறிதாக வேறுபடுத்திக் கூறும்[7].

அகத்திணைக் கைக்கிளை பற்றி இலக்கண நூல்கள் கூறுவது, காமஞ்சான்ற இளையாளிடத்துத் தோன்றும் காதல் வேட்கையினையே. அது காமஞ்சான்றாளைக் கண்ட பொழுதும், காமஞ்சால இருப்பவளைக் கண்ட பொழுதும் நிகழ்கின்றது. காமஞ்சான்ற இளையாளிடத்துக் காதல் விருப்புத் தோன்றுமுன் காமஞ்சான்றாளிடத்துத் தோன்றும் காதலினைத் தொல் இலக்கணத்தார் குறித்திலர்.

சங்க இலக்கியங்களில்

'காமஞ்சாலா இளமையோள்' என்னும் தொல்காப்பியரின் தொடருக்குப் பருவம் எய்தாத இளையாள் எனப் பொருள்கொண்டு இப்பருவம் எய்தாத, பருவம் எய்த இருக்கின்ற தலைமகளிடத்துத் தலைமகன் ஒருவன் கொள்கின்ற ஒருதலைக் காதலே கலித்தொகையில் காணப்படுகின்ற கைக்கிளைப் பாடல்களில் கூறப்படுகிறது என டாக்டர் வ. சுப. மாணிக்கனார் அவர்கள் குறிப்பர்.[8] ஆனால் பருவமடைந்த தலைமகளின் உருவப் புனைவே அப்பாடல்களில் காணப்படுகின்றது. தலைமகன் ஒருவன் தானுற்ற காதலைத் தானே பேசுகின்றான். பேசுகின்ற தலைமகன் தானுற்றக் காதலுக்குரியாளைப் பருவமடையாதாள் என நினைந்து எங்ஙனம் பாடுவான்? உண்மையிலேயே பருவமுறாத தலைவியாக இருப்பினும் பருவமுற்றாளாகவே நினைந்து பாடுவான். அவ்வாறே அப்பாடல்களும் பாடப் பெற்றிருக்கின்றன.

திருக்குறளில் காட்டப்படுகின்ற காதற்தலைவி பருவம் எய்தியவள், காதற் செவ்வியினை அறிந்தவள், அறிவுடன்பட்டவள், தலைவன் விருப்புற்றுச் சில மொழி மொழிந்த பின் அவன் காதலுக்கு இயைந்தவள்.

ஆடவர் கொண்ட ஒருதலைக் காதலேயன்றிப் பெண்பாலார் கொண்ட ஒருதலைக் காதலும் சங்க இலக்கியத்தில் காணப்படுகின்றது. ஆடவரிடத்துக் காதல் வேட்கை தோன்றுதற்கு முன்னதாகப் பெண்பாலாரிடத்துக் காதல் தோன்றுதலைத் தொல்காப்பியர் கூறவில்லை. (அகத்திணையியலில்). போரவைக் கோப்பெருநற்கிள்ளியிடத்துக் காதலுற்ற நக்கண்ணையார் பாடிய பாடல்கள்[9] பெண்பாற் கைக்கிளைப் பாடல்கள் என்றமையால் மரபின் புறமெனக்கருதிப்புறப்பொருட்செய்திகளைக் கூறுகின்ற புறநானூற்றில் சேர்த்திருக்கின்றனர். புறநானூற்றில் காணப்படுகின்ற மூன்று கைக்கிளைப் பாடல்களிலும் நக்கண்ணையார் என்ற பெண்பாற் புலவர் தம் ஒருதலைக் காதலைத் தாமே பாடியது, சங்க இலக்கியத்துள் வேறுபட்ட வளர்ச்சி நிலையினை இது காட்டுகின்றது.

பாடாண் கைக்கிளை

தொல்காப்பியர், புறத்திணையியலில் கைக்கிளைக்குப் பாடாண் புறத்திணையைப் புறனாகக் கூறி அப்பாடாண் திணையில் கைக்கிளைத் துறை ஒன்றையும் கூறுவார் [10] அவர் 'கைக்கிளை வகை' எனக் குறித்துள்ளமைக்கு, ஆண்பாற் கைக்கிளையும், பெண்பாற்கைக்கிளையும் என உரை எழுதுவர் இளம்பூரணர். [11] தொல்காப்பியரது நூற்பாவில் புறத்திணைக் கைக்கிளைபற்றி விளக்கம் ஏதும் இல்லை. புறப்பொருள் வெண்பா மாலையார் (அய்யனாரிதனார்) கைக்கிளையினைப் புறப்பொருள் படலங்களுள் ஒன்றாக வைத்து ஆண்பாற் கைக்கிளையினையும் பெண்பாற் கைக்கிளையினையும் அதன் வகையனவாகக் கூறி அவற்றின் பல்வேறு நிலைகளைக் கூறுவார். [12] அவரும் அப்படலத்தின்கண் கைக்கிளை என்பது இன்னதென விளக்கம் தந்தாரில்லை. பாடாண் படலத்தில் கைக்கிளைத் துறையென ஒன்று கூறி விளக்கம் செய்கிறார். அதுவும் பெண்பாற் கைக்கிளைக்கு விளக்கம் கூறுவதாகவே உள்ளது [13]

முத்தொள்ளாயிரத்தில்

முத்தொள்ளாயிரத்தில் பெண்பாலரிடத்து நிகழ்கின்ற காதல் உணர்வுகளைக் கூறும் புறம் சார்ந்த அகப்பாடல்கள் எழுபத்தைந்து இடம் பெற்றுள்ளன. இப்பாடல்கள் அனைத்தும் தன்னுள் கிளந்தும், வெளிப்பட மொழிந்தும், மெய்ப்பெயர் சுட்டியும் வந்த கைக்கிளைப் பாடல்கள். முத்தொள்ளாயிரக் கைக்கிளைப்பாடல்கள் திணை வகையான கைக்கிளைப் பாடல்களல்ல; துறை வகையானவை. புறப்பொருளைச் சார்ந்து வருகின்ற இவ்வகைக் காதலுணர்வுப் பாடல்களெல்லாம் துறை வகைப்பட்டனவாகவே காணப்படுகின்றன. அவையனைத்தும் பெரும்பான்மை பெண்பாற் கைக்கிளைப் பாடல்களாகவே உள்ளன. ஆண்பாற் கைக்கிளையினைப் புறம்பொருள் சார்புடையனவாகக் காணுதல் அரிது.

புறநானூற்றில் காணப்படுகின்ற பெண்பாற் கைக்கிளைக்கும் முத்தொள்ளாயிரத்தில் காணப்படுகின்ற பெண்பாற் கைக்கிளைக்கும் மிக்க வேறுபாடுண்டு. புறநானூற்றுக் கைக்கிளைக்குரிய தலைவி தன்னுடைய காதல் உணர்வுகளைத் தாமே பாடுகின்றாள். அவளது காதற்குரிய தலைமகனை அடிக்குறிப்பின்றிப் பாடல்களால் அறிதற்கில்லை. பாவடிவமே அங்கு மாற்றம் பெற்றுள்ளது. முத்தொள்ளாயிரத்தில் காட்டப்படுகின்ற காதலுணர்வு வெளிப்பாடுகளெல்லாம் பிறிதொரு கவிஞன் வெளிப்படுத்துகின்ற உணர்வுகள். அக்கவிஞன் காட்டுகின்ற காதல் தலைவியர் கற்பனை மாதர்கள். சங்க இலக்கியப் புறக்கைக்கிளை போலல்லாது முத்தொள்ளாயிரக் கைக்கிளைப் பாடல்களில் தலைவியரின்

காதலுக்காகத் தோழி. செவிலி, ஊரார் போன்றோரும் பரிந்து பேசுகின்ற வளர்ச்சி நிலையினையும் காணலாம்.[14]

தலைவன் உலா வருகின்றபோது தலைவியர் தலைவன்மீது காதல் கொள்ளும் நிலையும் கூறப்பட்டுள்ளது. பிற்காலத்து உலா நூல்களில் காணப்படுகின்ற காதல் நிகழ்வுகளும் இவ்வாறே காட்டப்பெற்றுள்ளன. அங்கு ஏழ்பருவ மகளிரும் காட்டப் பெறுவர். காதல் மகளிரும் வேறுபடுத்திக் காட்டப்படுவர். தலைமகனைப் பாராட்டுதற்கு உலா அமைப்பில் காதலுற்றதாகக் கூறுதல் ஓர் உத்தி. சிந்தாமணி, கம்பராமாயணம், பெருங்கதை போன்ற காப்பியங்களின் நாயகர்கள் உலா வரும் பொழுது காப்பிய நாயகியரன்றிப் பிற மகளிரும் காதல் கொண்டமை கூறப்படுகின்றது[15] சங்க இலக்கியங்களில் ஒரு தலைமகன் மீது மகளிர் பலர் காதல் கொண்டதாகத் தெரியவில்லை.

சங்கஇலக்கிய அன்பினைந்திணைப்பாடல்களில்கூறப்படுகின்றசெய்திகள், கூறுபாடுகள் பெரும்பான்மை புறஞ்சார்ந்த கைக்கிளைப் பாடல்களிலும் கூறப்படுகின்றன. மேனி பசப்புற்றதாகக் கூறுதல், நெஞ்சினைத் தலைவன் கொண்டு சென்றதாகப் பாடுதல், உருவமில்லா நெஞ்சிற்கு உருவம் தந்து அவற்றின் மேல் மெய்ப்பாடு ஏற்றிக் கூறுதல், மாலைக் காலத்து கோவலர்கள் இசைக்கின்றகுழலிசை தம்மை வருத்துவதாகக் கூறுதல், தலைவன்பால் நெஞ்சு, வாடை, நாரை முதலானவற்றைத் தலைவியர் தூதுவிடல் போன்றனவெல்லாம் முத்தொள்ளாயிரக் காதற் பாடல்களில் காட்டப்படுகின்றன [16]

தலைமகன் தலைமகளையோ, தலைமகள் தலைமகனையோ காணாத போழ்து காதல் நிகழ்தலில்லை. காதலின் துவக்கமே காட்சிக்குப் பின்னேதான் துவங்குகிறது. காட்சியின்போதே இருபாலார் உணர்வும் ஒன்றுதல் அரிது. ஒருவரை ஒருவர் ஒரே காலத்தில் விரும்புதல் அரிது. அவ்வாறு இருவர் மனமும் ஒன்றுபடுதற்கு இடையிலுள்ள ஒருதலைக் காதல் விருப்பும் கைக்கிளைக் காதலாகக் கூறப்படும். ஆதலால் காட்சியின் போழ்து நிகழும் முதற்காதல் கைக்கிளைக் காதலாகவே இருக்கும் எனவேதான்,

> ''மெய்க்கிளை யாழோர் வேண்டும் புணர்ச்சிமுன்
> கைக்கிளை நிகழ்தல் கடனென மொழிப'' [17]

என்றார் நம்பியகப் பொருள் நூலார்.

இயற்கைப் புணர்ச்சிக்கு முன்னிகழ்கின்ற காட்சி, ஐயம், தெளிதல், தேறல் என்ற நான்கும் கைக்கிளைக் காதற்குரியன என நச்சினார்க்கினியர் குறிப்பர். இதனைக்,

> 'காட்சி ஐயம் துணிவுகுறிப் பறிவென
> மாட்சி நான்கு வகைத்தே கைக்கிளை' [18]

என நம்பி அகப்பொருளும் கூறும் தொல்காப்பியர், ஐயம், துணிவெல்லாம் ஆண்பாலரிடத்தே நிகழ்தற்குரியனவாகக் கூறுவர்.[19] புறப்பொருள் வெண்பா மாலையாரும் ஆண்பாற் கூற்றுக் கைக்கிளையினைக் கூறுமிடத்துத்தான் மேற்குறித்த நான்கும் நிகழ்வதாகக் கூறுகிறார்.[20]

கலித்தொகையில், கைக்கிளைத் தலைமகனிடத்தே இக்காட்சி, ஐயம், துணிவு, குறிப்பறிதல் முதலானவை நிகழ்வனவாகக் காட்டப்பெற்றுள்ளது.[21] அவ்வாறே திருக்குறள் தலைமகனும் 'அணங்குகொல்? ஆய்மயில் கொல்லோ? கனங்குழைமாதர் கொல்?[22] என்றெல்லாம் ஐயுற்று மானிட மகள் எனத் தெளிகின்றான். கோவை நூல்கள் எல்லாவற்றிலும் கைக்கிளைப் பகுதியினை முன்னதாக அமைத்து அதன்கண் காட்சி, ஐயம், தெளிதல், நயத்தல், உட்கோள், தெய்வம், துணிதல் போன்றன கூறப்படுதல் காணுதற்குரியது.

காட்சி, ஐயம், துணிவு, குறிப்பறிதல் ஆகியன பெண்பாலரிடத்து நிகழ்வதாகக் கூறப்படுதல் இல்லை. ஆயினும் முத்தொள்ளாயிரப் பெண்பாற் கைக்கிளைப் பாடல்களில இந்நிகழ்வுகள் நிகழ்வதாகக்கூறப்பெறுகிறது.[23] இதனைப் பெண்பாற் கைக்கிளையில மாறுபட்ட (வளர்ச்சி) நிலையாகக் கொள்ளலாம்.

பக்தி இலக்கியங்களில்

தொல்காப்பியர், புறத்திணையியல் பாடாண் திணையில் கடவுளிடத்தே நிகழும் காதல் பகுதியைக் கூறுகின்றார்.

'காமப் பகுதி கடவுளும் வரையார்
ஏனோர் பாங்கினும் என்மனார் புலவர்'[24]

என்பது தொல்காப்பிய நூற்பா. இதனைப் பிற்காலத்துப் புறப்பொருள் வெண்பாமாலை, 'கடவுள் மாட்டுக் கடவுட் பெண்டிர் நயந்த பக்கம்' என்றும், 'கடவுள் மாட்டு மானிடப்பெண்டிர் நயந்த பக்கம்'[25] என்றும் விரித்துரைக்கின்றது. மேற்குறித்த தொல்காப்பியரது நூற்பாவிற்கு உரை எழுதுகின்ற நச்சினார்க்கினியர், 'அது கடவுண் மாட்டுக் கடவுட் பெண்டிர் நயப்பனவும், அவர்மாட்டு மானிடப் பெண்டிர் நயப்பனவும், கடவுள் மானிடப் பெண்டிரை நயப்பனவும் பிறவுமாம்'[26] என உரை எழுதுகின்றார். இம்மூவகை நிலைகளில் கடவுளிடத்து மானிடப் பெண்டிர் காதல் விருப்புக்கொண்ட நிலையில் பாடுகின்ற நிலையே தமிழ்ப் பக்தி இலக்கியங்களில் மிகுதியும் காணப்படுகின்றது.

இறைவனது காதலைப் பெறாத நிலையில் அஃறிணைப் பொருள்களை இறைவனிடத்துத் தூது விடுதலை இறைப் பாசுரங்களில் காண்கிறோம். நனவுலகில் இறைவனது காதல் கிட்டாத நிலையில் கனவுலகில் அக்காதலைப் பெற்றதாக ஆண்டாள் பாடுகிறார்.[27] இச்செய்திகளை அகச்சான்றுகளாக வைத்துப் பார்க்கின்றபோது பக்தி அனுபவம் கூறும்

காதற் பாடல்கள் அவர்களுடைய தனிமைக் காதலையே குறிப்பிடுதல் தெளிவு. இறைவனின் காதலுக்காக எதிர் நோக்கியிருக்கும் ஏக்க நிலையே அப்பாடல்களில் காணப்படுகின்றது. இறைவன் மீது தாங்கள் கொள்கின்ற காதலையே அவர்கள் மீண்டும் மீண்டும் சொல்லிச் சொல்லி நிற்கின்றனர். இந்நிலையில் அவர்களுடைய காதலைக் கைக்கிளைக் காதலாகவே காணமுடிகின்றது. இக்கைக்கிளைக் காதல் நிலை பிற்பகுதியில் இறையோடு கலந்த நிலையில் ஒன்றிய காதலாக, ஒத்த காதலாக மாறுகிறது.

அடியவர்களில் பெரும்பான்மையோர் இறைவனைத் தலைவனாகவும், தம்மைத் தலைவியராகவும் பாவித்துப்பாடியிருக்கின்றனர் திருக்கோவையாரில் மாணிக்கவாசகர் தம்மைத் தலைவனாகவும் இறைவனாகிய சிவனைத் தலைவியாகவும் பாவித்துப் பாடியிருக்கின்றார். தன்னை நாயகனாகவும் நாயகியாகவும் பாவித்துப்பாடிய நிலையினைப் பாரதியாரின் கண்ணன் பாடல்களில் காண முடிகின்றது. 'நமது பாகவதத்தில் கோபிகைகளின் உபாக்கியானங்கள் எல்லாம் இப்பாவத்தைத் (நாயக-நாயகி பாவத்தை) தழுவி எழுதப்பட்டனவே என்றும் மகா பக்திமதியான மீராபாய் உலகிலுள்ள ஜீவகோடிகள் அனைத்தும் ஸ்திரி பிராயம் என்றும் பகவான் ஒருவனே புருஷன் என்றும் பாவித்துப் பக்தி செய்திருக்கிறார் என்றும் பரமஹம்ஸ ஸ்ரீராமகிருஷ்ண தேவரும் தம்முடைய அனுபவங்களுள் நாயகி அனுபவத்தையும் அனுபவிக்க எண்ணி சேலை தரித்துக்கொண்டு இராதை என்கின்ற பாவத்தால் கண்ணனை வழிபட்டார் என்றும் சொல்லப்படுகிறது என்றும்' வ.வே.சு. ஐயர் அவர்கள் குறிக்கின்றார் [28] எனவே நாயக-நாயகி பாவத்தால் (Bridal misticism) இறைவனைப் பாடுகின்ற நிலை பழமையானது என்பதும் அது வழிவழியாகப் பக்தியடியார்களால் தொடரப்பட்டு வருகின்றது என்பதும் தெளிதற்குரியது

இறைவன் உலா வருகின்றபோது எழுவகைப் பருவ மகளிரும் (பேதை, பெதும்பை, மங்கை, மடந்தை, அரிவை, தெரிவை, பேரிளம்பெண்) அவன் மீது காதல் கொள்வதாகப் பாடப்பெற்ற உலா நூல்கள் பல உள்ளன [29] சமய உலகில் அவ்வெழுவகைப்பருவ மகளிரின் காதல் நிலையினைப் பக்தி அனுபவத்தின் எழு நிலைகளாகக் கூறுவர் [30] இறைக் காதல் கிட்டாத நிலையில் மடலேறி இறைக்காதலைப் பெறுவேன் எனப் பாடிய பக்தியடியாரையும் காண்கின்றோம் [31] இவ்வாறு தம்முடைய இறையனுபவத்தைக் காதல் அனுபவமாகத் தாமே பாடுகின்ற நிலை சங்க இலக்கியங்கள், முத்தொள்ளாயிரம், பிற உலா போன்ற சிற்றிலக்கியங்களினின்று வேறுபட்ட நிலையேயாகும்.

பாரதியார் பாடல்களில்

இவ்விருபதாம் நூற்றாண்டுக் கவிஞர் பாரதியார் கண்ணனாகிய கடவுளைக் காதலனாகவும், காதலியாகவும் கண்டுபாடியதோடு மட்டுமல்லாமல் தன் சொந்த வாழ்க்கையில் தான் கொண்ட கைக்கிளைக் காதலைப்பற்றிக் 'கனவு' என்னும் சுயசரிதைப் பகுதியில் கூறுகிறார்.

தான் பத்து வயதினனாக இருந்தபொழுது ஒன்பதுவயதுக் கன்னியைக்கண்டு காதலுற்றதாகவும் அவளோடு உற்ற காதல் நிறைவேறாது கைக்கிளைக்காதலாக ஆயிற்று என்றும் பாடுகிறார். இப்படி நிறைவேறாத தன் காதலையே கைக்கிளைக் காதலாகப் பாரதியார் கருதியிருக்கிறார். காரணம் அவர் காதலுற்ற இளையாலும் அவரது காதலுக்கு இசைந்தவள் என்பதை,

'ஆவல் கொண்ட அரும் பெறற் கன்னிதான்
அன்பெனக் அகங் களித்திட லாயினள்'[32]

எனக் கூறுவதிலிருந்து தெரியலாம். வேறொரு பெண்ணை மணம் செய்வித்தபோது அதை மறுக்க முடியாத நிலையிலே தனது நிறைவேறாத காதலை நினைந்து,

'கைக்கிளைப் பெயர் கொண்ட பெருந்துயர்க்
காதலஃது கருதவுந் தீயதால்'[33]

என்றும்,

'தேவர் மன்னன் மிடிமையைப் பாடல் போல்
தீய கைக்கிளை யானெவன் பாடுதல்?'[34]

என்றும் பாடுதல் காணலாம்.

பாரதியார், சுயசரிதைப் பகுதியில் தன் காதல் நிலை மட்டுமல்லாமல் தன் வாழ்வின் நிகழ்வுகள் அனைத்தையும் குறித்திருக்கிறார். இந்நிலையில் அவரது காதற் பகுதியினை எல்லோர்க்கும் பொதுவானதாகக் கொள்ளுதற்கில்லை. எனவே இப்பகுதி அகப்பகுதிக்குக் கூறும் வரையறையினின்றும் பிறழ்ந்து செல்வதாக உள்ளது.

ஆய்வு முடிவுரை :

மேற்கண்ட ஆய்வுரைப் பகுதிகளிலிருந்து கைக்கிளைக் காதல் நிலை காலந்தோறும் மாறியிருக்கிறது என்பதனைத் தெரியலாம். அம் மாறுதல்கள்: 1. அகப்பொருளாகவும் புறப்பொருள் சார்பாகவும்கூறப்பட்டமை (தொல்காப்பியம், நம்பியகப்பொருள், சங்க இலக்கியங்கள்) புறப்பொருளாகவும், புறப்பொருள் சார்புடையதாகவும் கூறப்படுதல் (புறப்பொருள், வெண்பாமாலை, முத்தொள்ளாயிரம், சிற்றிலக்கியங்கள், பக்தி இலக்கியங்கள்). 2. புறப்பொருள் சார்புடையதாகக் கூறப்பட்டமைப் பின் அகப் பொருள் சார்புடையதாகக் கூறப்படுதல் (பாரதியார் பாடல்கள்). 3. திணை வகைக் கைக்கிளை துறை வகைக் கைக்கி

லையாக மாறுதல் (திணை வகைக் கைக்கிளையெல்லாம் பெரும்பான்மை ஆண்பாலாரிடத்தும், துறைவகைக் கைக்கிளையெல்லாம் பெரும்பான்மை பெண்பாலாரிடத்தும் நிகழ்வதாகக் காணப்படுகின்றன). 4. உண்மை நிகழ்வாகக் கூறப்பட்ட ஒருதலைக் காதலை ஒருவகை உத்தி நிலையாக ஆக்கிக் கொண்டமை.

அடிக்குறிப்புக்கள்:

1. நச்., தொல் , பொருள்., பக். 4.
2. இளம்., – –, – –, பக், 6.
3. தொல்., நம்பி.
4. நம்பி., 29.
5. தொல்., பொருள்., நச்., 50.
6. நம்பி., 29.
7. – – 241.
8. மாணிக்கம், வ. சுப., தமிழ்க்காதல், பக். 223-224.
9. நக்கண்ணையார், புறம் , 83-85.
10. தொல்., பொருள் , நச்., 89.
11. இளம்., தொல்., பொருள்., பக். 147.
12. பு.வெ. மாலை-14, 15.
13. பு. வெ. மாலை கொளு- 233.
14. முத்., சேதுரகுநாதன், ந., 31, 46, 54, 59, 85, 87, 98, 107, 117, 118, 125, 126.
15. நச்., சீவ., பக். 1248., கம்ப., உலாவருபடலம்., பெருங்., இலாவணகாண்டம்.
16. முத்., சேது ரகுநாதன், ந , 36, 60, 98; 119, 42. 89; 61, 124; 92, 40, 42, 61, 124; 41; 32; 96,
17. நம்பி., 28.
18. – –, 118.
19. தொல்., பொருள் , நச்., 93.
20. பு. வெ. மாலை-14.
21. கலி., நச்., 56.
22. குறள்., 1081.
23. முத் , சேதுரகுநாதன், ந., 105, 130.
24. தொல்., பொருள்., நச் , 83.
25. பு. வெ. மாலை, கொளு, 236, 237.
26. நச்., தொல்., பொருள்., பக். 259.

27. நம்மாழ்வார், நாலா., 4-ஆம் திருவாய்மொழி, ஆண்டாள், நாலா, 6-வது திருமொழி, 6., 8-வது திருமொழி.
28. ஐயர், வ. வே. சு., 'பாரதியின் கண்ணன் பாட்டு', அமுதசுரபி, செப்டம்பர், 1975, பக். 6.
29. திருக்கைலாய ஞான உலா, கடம்பர் கோயில் உலா, திருச்சிறு புலியூர் உலா, அப்பாண்டை நாதர் உலா போன்றன.
30. இராமாநுஜையங்கார், திருச்சிறு புலியூர் உலா முன்னுரை, பக். vi, vii.
அபிலாஷை (பேதை), சிந்தனை (பெதும்பை), அநுஸ்மிருதி (மங்கை), இச்சை (மடந்தை), ருசி (அரிவை), பரபக்தி (தெரிவை), பரமபக்தி (பேரிளம்பெண்).
31. திருமங்கையாழ்வார், பெரிய திருமடல், சிறிய திருமடல்.
32. பாரதியார் கவிதைகள், சுயசரிதை, 17:3-4,
33. ---, ---, — — — — — — 16:7-8.
34. ---, ---, — — — — — 17: 1-2.

12

அ. சிநிவாசன்

காமக்கிழத்தி பரத்தையா?

காமக்கிழத்தியைப் பரத்தை என்று சொல்லமுடியுமா? பேராசிரியர் வ. சுப. மாணிக்கம்,[1] டாக்டர் வி.டி. மாணிக்கம்,[2] குளோறியா சுந்தரமதி,[3] போன்ற ஆய்வாளர்கள் காமக்கிழத்தியைப் பரத்தை என்று கருதுகின்றனர்.

தொல்காப்பியத்தில் பரத்தைபற்றிய செய்திகள் உள்ளன. தலைவன் தலைவி இருவர்தம் கற்பு வாழ்க்கையில் இடையிடையே ஏற்படும் ஊடற் பூசல்களைத் தீர்த்துவைக்கும் வாயில்களுள் ஒரு பிரிவினராகப் பரத்தையர் குறிப்பிடப்படுகின்றனர்.[4] கற்பு வாழ்வில் தன் மனைவியுடன் வாழும் தலைவன் இன்பத்தின் பொருட்டுப் பரத்தையிடம் செல்லும் பழக்கம் உள்ளதைச் சுட்டிக் காட்டியுள்ளார்.

பிரிவு என்ற பகுதியில் 'ஓதப் பகையே தூது இவை பிரிவே', என்று மூன்று பிரிவுகளை மட்டுமே காட்டினாலும் 'பரத்தையிற் பிரிந்த' பரத்தையின் அகற்சி' போன்ற தொடர்களால் பரத்தையிற் பிரிவு உண்டு என்பது தெளிவாகிறது. இப்பரத்தையரை 'மாயப்பரத்தை'[6], என்று குறிப்பிடுவதும் குறிப்பிடத்தக்கது. பரத்தைக்குரிய விளக்கத்தைத் தொல்காப்பியத்தில் காணமுடியாவிட்டாலும் இலக்கியவழியாகவும், உரையாசிரியர்களின் கருத்து வழியாகவும் அறிந்து கொள்ளமுடிகிறது.

வள்ளுவர் பரத்தையரை இரு மணப் பெண்டிர்[7] என்றும், இளங்கோ சலம்புணர் கொள்கைச் சலதி[8] என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளார். சாத்தனார் பரத்தையைக் கணிகை என்று குறிப்பிடுகிறார். சாத்தனார் பரத்தையின் பண்புபற்றிக் கூறும்பொழுது,

"கணிகை யொருத்தி கைத்தூண் நல்க
வட்டினும் சூதினும் வான்பொருள் வழங்கிக்
கெட்ட பொருளின் கிளைகே டுறுதலின்
பேணிய கணிகையும் பிறர்நயங் காட்டிக்
காணம் இலியெனக் கையுதிர் கோடலும்" [9]

பரத்தை—கணிகை என்பவள் பொருள் இருக்கும் வரை ஆடவனிடம் அன்புடன் பழகுபவள் என்பதையும், அவ்வாடவனிடம் பொருள் இல்லையெனில் பிறர் நலம் காட்டிப் புறக்கணிப்பவள் என்பதையும் இதனால் அறியலாம்.

பரத்தையர் பற்றி உரையாசிரியர்கள் விளக்கம்

"பரத்தையராவர் யாரெனின், அவர் ஆடலும் பாடலும் வல்லவராகி அழகும் இளமையும் காட்டி இன்பமும் பொருளும் வெஃகி ஒருவர் மாட்டும் தங்காதார்"[10]

"கொண்டான் மனையகத்திருக்க ஊனுடன் இன்பம் பேணல் வேண்டி மானென நோக்குடைய பல் பெண்டிரொடு கூடி இன்புறும் கூடா ஒழுக்கமே பரத்தமையாகும். பொருள்மேல் படர்ந்த ... வரைவில் மகளிர் உள்ளம் அதனை உடையார் பலர்பாலும் பரந்து இயலுவதாயிற்று. அதனால் அவர்கள் பரத்தையர் எனப்பட்டனர். ஒருவரை விட்டுப் பலர்பால் உள்ளம் செலுத்தும் செயல் பரத்தமை என்று குறிக்கப்பட்டது"[11]

சங்க காலத்தில் பரத்தையர் என்றழைக்கப்பட்ட பெண்கள் பிற் காலத்தில் வெவ்வேறு பெயரால் அழைக்கப்பட்டனர்.[12] பரத்தையர் பண்புகள் அனைத்தும் வெளிப்படுமாறு சங்க இலக்கியத்தில் கூறப்படவில்லை, சங்க காலச் சான்றோர் பரத்தையர்; தலைவன் தலைவி இருவர்; தம் அகவாழ்க்கைக்குத் தீங்கு நேராவண்ணம் இலக்கிய மரபுப்படுத்தியுள்ளனர். எனவே பரத்தையர்பற்றிய பாடலாய் புறம்பற்றிய,பொருள் பற்றிய செய்திகள் கூறப்படவில்லை; மாறாகத் தலைவனுடன் கொண்ட ஊடலும் கூடலும் பாடு பொருளாயின.

காமக்கிழத்தி-பரத்தை

அகத்திணையில் தலைவனின் இன்ப வேட்கைக்குத் தொடர்புடைய பாத்திரங்களாகக் கருதப்படுபவர் மூவர். அவர்கள் முறையே, தலைவி, காமக்கிழத்தி, பரத்தை. இவ்வகையான பகுப்பு முறையைக் கலித்தொகையில் வரும் தலைவி கூற்றுப் பாடலால் அறியமுடிகிறது.

"இனியறிந்தேன் இன்று நீ யூர்ந்த குதிரை
பெருமணம் பண்ணி யறத்தினிற் கொண்ட
பருமக் குதிரையோ அன்று" [13]

இருவருள் ஒருத்தி பெருமணம் பண்ணி அறத்தினிற் கொண்டவள்.

மற்ருெருத்தி பரத்தை. அறத்தின் வழி வந்தவள் காமக்கிழத்தியாவாள்.

மருதப் பாடல்களில் பரத்தை என்ற சொல்லாட்சி மிகுதியும் உண்டு. காமக்கிழத்தி என்ற சொல்லாட்சி எந்தப்பாடலிலும் காணப்படவில்லை. ஆனல் தொல்காப்பியர் கற்பியலில் காமக்கிழத்தியைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். தலைவன், தலைவி, தோழி போன்று காமக்கிழத்திக்கும் தனிநூற்பா உள்ளது.[14] தொல்காப்பியர் காமக்கிழத்தியை மனைவிக்கு இணையாகக் கூறியிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. காமக்கிழத்தி என்பவள் மனைவியை ஒத்தவள்,[15] தங்கை முறைமை உடையவள்.[16] தலைவனுடைய குழந்தையைத் தன் குழந்தையாகக் கருதி விளையாடுவிக்கும் அன்பு உடையவள்,[17] தலைவன் தலைவி இருவருக்கு மிடையே நிகழும் காதற் பூசல்களைத் தீர்த்து வைக்கும் தகுதி படைத்தவள்.[18] தலைவன் தலைவி இருவர்தம் வாழ்க்கையோடு நெருங்கிய தொடர்புடையவளாய் காட்டப்படும் காமக்கிழத்தியைப் பரத்தை இனத்துடன் சேர்க்க முடியுமா? தொல்காப்பியத்திற்குப் பின்னர் தோன்றிய நம்பியகப்பொருளும் காமக்கிழத்தி என்பவள் ஒருவன் தனக்கே உரிமை பூண்டவள்[19] என்றும், மனைவிக்கு அமைந்த ஒழுக்கம் காமக்கிழத்திக்கும் உரியது,[20] என்றும் கூறுவதன் மூலம் காமக்கிழத்தி என்பவள் தலைவனின் மனைவிக்குச் சக கிழத்தியாக அல்லவா காணப்படுகிருள். அவளைப் பரத்தை என்று எவ்வாறு கூறுதல் இயலும்? எனவே காமக்கிழத்தியைக்,கிழத்தியினும் வேறுபடுத்திக்காட்ட 'காம' என்று அடைகொடுத்துக்கூறியுள்ளார் தொல்காப்பியர். இக்காரணங்களால் காமக்கிழத்தி என்பவள் பரத்தமைப் பண்புடைய பரத்தையர் போன்று இன்பத்தையும் பொருளையும் விரும்பிப் பல ஆடவரிடம் பழகும் பொருட்பெண்டிராகார் என்பது தெளிவு.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. மாணிக்கம், வ.சுப., (1962) ப.290.

'எண்ணருஞ் சிறப்பிற் கிழவோன் மேன' (தொல்.1901)
'கிழவோன் செப்பல் கிழவ தென்ப' (ஷை 1902)
'தோழிக் குரிய என்மனர் புலவர்' (ஷை 1905)
'கண்ணிய காமக் கிழத்தியர் மேன' (ஷை 1906)

தலைவன் கூற்று, தலைவி கூற்று, தோழி கூற்று என்ற நிகர் வரிசையில் பரத்தை கூற்றும் ஒரு தனி நூற்பாவாக இடம் பெற்றிருத்தலை நினைக. பேராசிரியர் வ.சுப. மாணிக்கனர் காமக்கிழத்தியைப் பரத்தை என்று கருதுகிருர்.

2. Manickam, V,T., (1968) p.289.
3. குளோறியா சுந்தரமதி, இலா., (1973) ப.64.
4. தொல்காப்பியர், (1967) நூற்பா எண்.
5. தொல்.,971.
6. தொல்.,1093.
7. திருவள்ளுவர் (1970) எண். 920.
8. இளங்கோவடிகள் 1:9:68.
9. சீத்தலைச் சாத்தனர் (1971) 16:6-10.
10. இளம்பூரணர் (1961) ப.265.
11. துரைசாமிப்பிள்ளை, ஔவை சு., நற்றிணை 20 உரை.
12. Manickam, V.T., Op.cit., p.247.

பரத்தை, பொதுமகள், கணிகை, சில்லை, தூர்த்தை, பதியலர், தழிபலார், வேசியர், கூத்தியர், பொதுவர், தாசியர், பொருட்பெண்டிர், புடைப் பெண்டிர், அளவைப் பெண்டிர், புறப் பெண்டிர், புறவீதி மகளிர், கடைக்களி மகளிர், கொண்டி மகளிர், வரைவின்மகளிர், விலை மகளிர், பூவலை மடந்தையர், நாடக மகளிர்.

13. கலி., 96:32-34.
14. தொல்.,1097.
15. Ibid.1097.
16. – 1093.
17. – 1093.
18. — 1097.
19. நம்பியகப் பொருள், நூற்பா.13.
20. Ibid, நூற்பா,105.

13

பீ.மு. அஜ்மல்கான்

பேச்சுத் தமிழில் பின்னிலை உருபுகள்

1.0 இன்றைய பேச்சுத் தமிழின் வாக்கிய அமைப்பில் உள்ள கீழெ, மேலெ, நடுவுலெ, வெளியிலெ, கூடாலெ போன்ற சில வடிவங்கள் பெயர்ச் சொல்லுக்கும் வாக்கியத்தில் எஞ்சியுள்ள பிற சொற்களுக்கும் உள்ள தொடர்பினைக் காட்டி நிற்கின்றன. இத்தகைய வடிவங்களையே இங்கு பின்னிலை உருபுகள் (post position) என்று குறிக்கின்றோம்.

2.0 பின்னிலை உருபுகளாகக் கொள்ளப்படுகின்ற பல, செயல் திறத்தால் வேற்றுமை உருபுகளுடன் ஒன்றுபட்டும், வடிவத்தால் வினையடைகளை (verb attributes) ஒத்தும் காணப்படினும் இவைகள் வேற்றுமை உருபுகளோ, வினையடைகளோ அல்ல என்பதே இங்குச் சான்றுகளுடன் எடுத்துக் காட்டப்படுகின்றது.

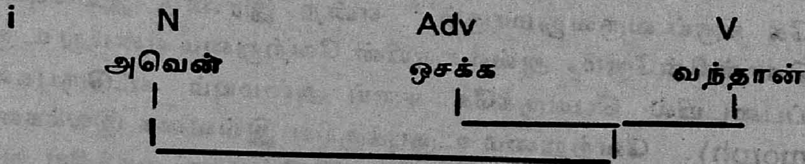
3.0 வேற்றுமை உருபுக்கு இலக்கணம் சொல்லும்போது, 'வேற்றுமை என்பது வாக்கியத்தில் பெயர்கள் செயற்படுகின்ற திறனைக் குறிப்பதும் பெயருக்கே ஈறாய் வருவதுமாகும்'[1] என்ற இரண்டு இயல்புகளையும் இங்குக் கொள்கின்றோம். அவ்வாறாயின் வேற்றுமை என்பது உருபனியல் அடிப்படையில் பெயருக்கே ஈறாய் அமையும் கட்டுருபுகளாகும் (Bound morph). வேற்றுமை உருபுக்குரிய இவ்வகை இலக்கணத்திலின்றும்பல பின்னிலை உருபுகள் மாறு படுகின்றன. வாக்கிய அமைப்பில் மேலெ, கீழெ, கிட்டக்க, எதிப்பிலெ, மத்தியிலெ, போன்ற பல தனி நிலை உருபுகளாக (free forms) இடம் பெறுகின்றன. செயல் திறனில் சில பின்னிலை உருபுகள் எவ்விதமான வேற்றுமைப் பொருளிலும் (casal relation) வருவதில்லை. சான்றாக, 'பட்ட' என்னும் பின்-

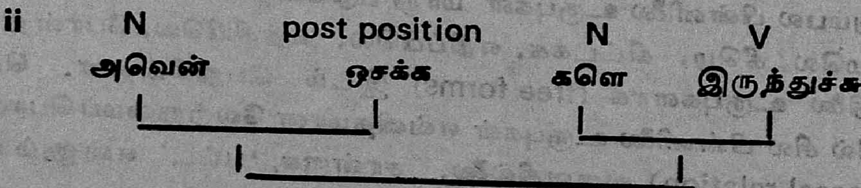
னிலை உருபு 'plenty' அல்லது 'old' என்ற பொருளிலேயே செயல்படுகின்றது.

ஊருப் பட்ட ஜனம் 'plenty of people'
நாளுப் பட்ட துணி 'cold cloth'

3.1 மேலும் வேற்றுமை உருபுகளின் செயல்திறனை உருபனியல் அடிப்படையில் பெயரடிகளுக்குப் பின் வந்து பெயரின் செயல்திறனை வேறுபடுத்துவன என்று வரையறை செய்துவிடலாம். ஆனால் பின்னிலை உருபுகளின் செயற்பாட்டைத்தொடர் நிலையில்தான் வரையறை செய்ய முடியும். பின்னிலை உருபுகளாகக் கொள்ளப்படுவன பெயரின் செயற்பாட்டை வேற்றுமை உருபுகள் போன்று வேறுபடுத்தாமல்,வாக்கியத்தில் பெயருக்கும் ஏனைய சொற்களுக்கும் உள்ள தொடர்பினைக் காட்டி நிற்கின்றன. சான்றாக, 'மேஜை மேலெ பேனா இருக்கு' என்னும் வாக்கியத்தில்'மேலெ'என்பது பிற பெயர்களுடன் எவ்விதமானவேற்றுமைத் தொடர்பிலும் வரவில்லை. இது மேஜை என்ற பெயருக்குப் பின்னிலையாக வாக்கியத்தில் வந்து இப்பெயரை வாக்கியத்தின் பிற சொற்களுடன் இணைத்துள்ளது. எனவே பேச்சுத் தமிழில் காணப்படும் இது போன்ற வடிவங்களை வேற்றுமை உருபுகள் என்று கொள்ள முடியாது.

4.0 பின்னிலை உருபுகள் வடிவத்தால் வினையடைகள் போன்றே ஒன்றுபட்டுக் காணப்படினும் செயல்திறத்தால் வேறுபட்டவைகளாகும். மேலெ, கீழெ, ஒசக்க போன்ற பல வடிவங்கள் வினையடைகளாகவும், பின்னிலை உருபுகளாகவும் செயல்படும்போது, வாக்கிய அமைப்பில் வெவ்வேறு இடங்களைப் பெறுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக, 'ஒசக்க' என்னும் வடிவம் வினையடையாகச் செயல்படும்போது தழுவி வரும் வினையைச் சிறப்பித்து அதற்கு முன் அமைந்து வருவதுடன் உறுப்பு நிலையில் தழுவி வரும் வினையினுடைய அண்மை நிலையாக அமைந்து வரும். பின்னிலை உருபாகச் செயலாற்றும்போது முந்திய பெயருக்கு அண்மைநிலை உறுப்பாக இருப்பதுடன் இதனைத் தொடர்ந்து பெயர்ச்சொல் இடம் பெறும்.





4.1 மற்றொரு முக்கிய வேறுபாடு இதுபோன்று வினையடையாகவும், பின்னிலை உருபாகவும் செயலாற்றுகின்ற ஒரே வடிவங்கள் அவைகளுக்குரிய சரியான பொருளை (exact lexical meaning) வினையடையாகச் செயலாற்றும் போதே பெறுகின்றன. பின்னிலை உருபுகளாகச் செயலாற்றும் போது இயல்பான பொருளை இழப்பதுடன் சார்ந்துவரும் தொடருக்கு ஏற்பப் பொருள் பெறுகின்றன. உதாரணமாக 'மேலே' என்ற வடிவத்தினுடைய இயல்பான பொருள் 'top' என்பதாகும். இதனை வினையடையாகச் செயலாற்றும் போதே பெறுகின்றது.

நாத்தா மேஎெ வந்தா 'mother comes to the top'

இதே வடிவம் பின்னிலை உருவாகச் செயலாற்றும்போது பின்வரும் வேறுபட்ட பொருள்களைப் பெறுகின்றது.

i தண்ணிசாறுக்கு மேஎெ பூட்டுக் குச்சி இருக்கு 'the key is on the water vessel'

ii மதில் மேஎெ ஆக்கெ இருக்கு 'the beam is above the wall'

5.0 எனவே பேச்சுத்தமிழில் காணப்பெறும் இத்தகைய பின்னிலை உருபுகளுக்குரிய இயல்புகளாகப் பின்வருவனவற்றைக் கூறலாம்.

1. பின்னிலை உருபுகள் வேற்றுமை உருபுகளையோ கால உருபுகளையோ ஏற்காததால் இடைச் சொற்களுள் (Particles) ஒரு பிரிவாகக் கருதலாம்.

2. தொடர்நிலையில் பெயரின் பின்னிலையாகவே அமைந்து வருவன.

3. வாக்கியத்தில் பெயருக்கும் ஏனைய சொற்களுக்கும் உரிய தொடர்பினைக் காட்டி நிற்கின்றன.

4. உருபனியல் நிலையில் தனிநிலை வடிவங்களாகும்.

5. பல பின்னிலை உருபுகள் வினையடைகள் போன்றே வடிவத்தால் ஒன்றுபட்டிருப்பினும் செயல்திறத்தால் முழுக்க வேறுபட்டவைகளாகும்.

அடிக் குறிப்பு

1. டாக்டர் முத்துச்சண்முகன் 'இக்காலத் தமிழ்' பக். 110-124, 1973, மதுரை.

14

பீ.மு.அஜ்மல்கான்

முஸ்லிம் உறவுமுறைப் பெயர்கள்

1.0 இங்கு முஸ்லிம் பேச்சுத்தமிழில்[1] காணப்படும் உறவுமுறைப் பெயர்கள் (Kinship terms) சொல்லியல் (lexicon), பொருளியல் (sematics) அடிப்படையில் அணுகப்பட்டுள்ளன. சமுதாய மொழியியல் கண்ணோட்டத்திலும் ஆங்காங்கே சில விளக்கங்கள் தரப்பட்டுள்ளன.

2.0 முஸ்லிம் சமூகத்தில் எண்ணற்ற உறவுமுறைப்பெயர்கள் காணப்படினும், இப்பெயர்களைச் சொல்லியல் அடிப்படையில் இருவகைகளுக்குள் அடக்கலாம்.

i. அடிப்படை உறவுமுறைப் பெயர்கள்.

ii. ஆக்க உறவுமுறைப் பெயர்கள்.

இங்கு அடிப்படை உறவுமுறைப் பெயர்கள் மட்டுமே விளக்கப்படுகின்றது.

2. 1. முஸ்லிம் சமூக அடிப்படை உறவுமுறைப் பெயர்கள் (Basic kinship terms)

அடிப்படை உறவுமுறைப் பெயர்கள் என்பன ஒரு சொல்லினைக் (single lexical item) கொண்டதாகவோ அல்லது அடிப்படை உறவுமுறைப் பெயருடன் ஏதாவது மாற்றிகள் (modifier) இணைந்து ஒரே சொல்லாகவோ இருக்கும்.

2.1.1 இத்தகைய அடிப்படை உறவுமுறைப் பெயர்கள் முஸ்லிம் சமூகத்தில் உள்ள இரு வகையான உறவுநிலை அமைப்புகளுள் ஏதாவது ஒன்றினால் ஏற்படுகின்றன.

i ஒரே குடும்பத்தில் பிறந்ததால், பிறப்பு வழி ஏற்படும் உறவு நிலை அமைப்பு காரணமாக உருவாகும் அடிப்படை உறவுமுறைப் பெயர்கள் (Kinship by the system of consanquinity)

ii திருமணம் தொடர்பாக ஏற்படும் உறவு நிலை அமைப்பு காரணமாகத் தோன்றும் அடிப்படை உறவுமுறைப் பெயர்கள் (kinship by the system of affinity).

2.1.1.1 முதலாவது உறவுநிலை அமைப்பான பிறப்புவழித் தொடர்பால் ஏற்படும் உறவுநிலைகளைச் சுட்டக்கூடிய உறவுப் பெயர்களாகப் பின்வருவன காணப்படுகின்றன. முஸ்லிம் மதத்திற்குள்ளேயே உள்ள வேறுபட்ட சமுதாய அமைப்பிற்கேற்ப உறவுமுறைப் பெயர்களில் காணப்பெறும் வேறுபாட்டினை எடுத்துக்காட்ட, தஞ்சாவூர் மாவட்டத்தைச்[2] சார்ந்த முஸ்லிம்களிடம், மதுரை மாவட்ட முஸ்லிம் பேச்சு வழக்கிலிருந்து வேறுபட்டுக் காணப்படும் உறவுப் பெயர்கள் மட்டும் அடைப்புக் குறிகளுக்குள் தரப்பட்டுள்ளன. இவ் ஒப்பீடு ஒரே இனத்தவர்களிடம் காணப்படும் வட்டார வழக்கு வேறுபாட்டினை எடுத்துக்காட்டும். பின்வரும் உறவுப் பெயர்கள் ஒலி எழுத்துக்களில் (Phonetic transcription) தரப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு உறவுப்பெயருக்கும் உரிய உறவுநிலை ஆங்கிலத்தில் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. ஆங்கிலத்தில் உள்ள உறவுப் பெயர்களின் சுருக்கமாக F-father, M-mother, B-brother, S-sister, Z-son, D-daughter, H-husband, W-wife, e-elder, y-younger என்பன பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் எவையேனும் இரண்டு எழுத்துக்கள் சேர்ந்து அமையுமானல் அவைகள் உடைமை உறவுநிலையைக் குறிக்கும். சான்ருக HB என்பது husband's brother என்றும் FeB என்பது father's elder brother என்றும் பொருள்படும்.

	மதுரை மாவட்ட முஸ்லிம்	தஞ்சாவூர் மாவட்ட முஸ்லிம்	உறவுநிலை
1.	pu:ṭṭɛṭṭa:		great grand father
2.	pu:ṭṭiyɛmma:		great grand mother
3.	ra:ṭa:	(appa:)	FF
4.	ra:ṭi	(va:ppucci)	FM
5.	nanna:	(appa:)	MF
6.	nanni	(ummamma:)	MM
7.	aṭṭa:	(pa:va:)	F
8.	amma:	(uma:)	M
9.	peruṭṭa:		FeB
10.	cacca:	(ca:ca:)	FyB

11	ma:mi	(ma:ma:)	MB
12.	kuppi	(ma:mi)	FS
13.	perimma:	(na:namma:)	MeS
14.	ka:la:	(ca:cci)	MyS
15.	aṇṇɛ̃	(na:na: or ka:kka:)	eB
16.	akka:	(ra:ṯṯa:)	eS
17.	ṯambi		yB
18.	ṯaṅgɛcci		yS
19	makɛ̃		Z
20.	makɛ		D
21.	puḷḷɛkɛ		children
22	pe:ra:ṇḍi		grand Z
23.	pe:ṯṯi		grand D
24.	kollu pe:rɛ̃		great grand Z
25.	kollu pe:ṯṯi		great grand D

2 1.1.1.1 பிறப்புவழி உறவுநிலே அமைப்பினுல் ஏற்படும் உறவுப் பெயர்களை வேறுபடுத்தும் சமுதாயக் கூறுகள் (social parameters) மூன்ருகும்.

i தந்தை, தாய்வழிப்பிறப்பு என்ற வேறுபாடு

ii ஆண் பெண் என்ற பால் வேறுபாடு

iii வயது வேறுபாடு

மேலே கொடுக்கப்பட்டுள்ள உறவுமுறைப் பெயர்களுள் முதல் இரண்டு பெயர்களும் முஸ்லிம் மதத்தைச் சார்ந்த ஒரு நபரின் இரண்டு தலைமுறைக்கு முற்பட்ட முன்னேர்களைக் குறிப்பனவாகும். இவ்விரண்டு பெயர்களும் தந்தை வழி, தாயின் வழி முன்னேர்கள் என்பதற்கு ஏற்ப வேறுபடாமல் பொதுவாக அமைந்து பால் வேறுபாட்டினை மட்டும் காட்டுகின்றன. அதாவது 'பூட்டத்தா' என்பது தந்தையின் தந்தையினுடைய தந்தையையும், தாயின் தந்தையினுடைய தந்தையையும் குறிகும்.ஏனைய முன்னேர்களின் உறவு நிலையைச் சுட்டும் பெயர்கள் (3-8) தந்தை, தாய்வழி என்பதுடன் ஆண், பெண் என்ற பால் வேறுபாட்டிற்கு ஏற்பவும் வேறுபட்டுள்ளன. சகோதர, சகோதரிகளின் உறவு நிலையைச் சுட்டும்போது மட்டுமே வயதிற்கேற்ப உறவுப் பெயர்கள் (9-18) வேறுபடுகின்றன. பிந்திய தலைமுறையினைக் குறிக்கும் உறவு பெயர்கள் (19-25) பால் வேறுபாட்டிற்கேற்பவே வேறுபடுகின்றன.

2 1.1.1.2 பிறப்புவழி அமைப்பால் ஏற்படும் அடிப்படை உறவு

முறைப்பெயர்களில் ஒரு முஸ்லிம் சமூகத்தைச் சார்ந்த ஒருவருடைய மூன்று தலைமுறைகள் முந்திய உறவு நிலையும் மூன்று தலைமுறைகள் பிந்திய உறவு நிலையும் காட்டப்பட்டுள்ளன. மேலே குறித்துள்ள மூன்று சமுதாயக் கூறுகளையும் கருத்தில் கொண்டு அவ்வடிப்படையில் உறவுமுறைப் பெயர்களைப் பகுப்பாய்வு முறையின் கீழ் (Componential analysis) பின்வரும் அட்டவணையில் அடக்கலாம். அட்டவணையில் G- என்பது தலைமுறையினைக் (generation) குறிக்கும்; கூட்டல் (+), கழித்தல் (–) அடையாளங்கள் முறையே முந்தைய தலைமுறையையும், பிந்திய தலைமுறையையும் குறிக்கும். A - என்பதும், B - என்பதும் முறையே நேரடியான வழிப் பிறப்புக்களையும் (lineal) நேரடியான வழிப் பிறப்புக்கள் அல்லாத பிறப்பு வழித் தொடர்புள்ள உறவு நிலையையும் (non lineal relationship) குறிக்கும். A, B என்ற (masculine), ஒவ்வொரு பிரிவும் M, F என்று பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. இது ஆண் பெண் (feminine) என்பதைக் குறிப்பன. M. F என்ற ஒவ்வொரு பிரிவும் மீண்டும் p, m என்று பிரிக்கப்பட்டுள்ளன. இது முறையே தந்தை வழி (paternal), தாய் வழி (maternal) உறவினைச் சுட்டுவனவாகும். B என்ற பெரும் பிரிவில் மட்டும் p, m என்ற ஒவ்வொரு பிரிவும் e, y என்று பாகுபாடு செய்யப்பட்டுள்ளன. இது மூத்தவர் (elder), இளையவர் (younger) என்ற வயது வேறுபாட்டினைக்குறிப்பனவாகும். M P என்பது முஸ்லிம் நபர் (muslim person) என்பதைக் குறிக்கும். இது ஆணாகவும் இருக்கலாம், பெண்ணாகவும் இருக்கலாம்.

2.1.1.2 திருமண உறவுநிலை அமைப்பால் ஏற்படும் அடிப்படை உறவுமுறைப் பெயர்கள்

திருமண உறவால் ஏற்படும் சில உறவுமுறைகளைச் சுட்டுவதற்கும் பிறப்புவழி அமைப்பில் வழங்கும் சில உறவுப் பெயர்கள் பயன்படுகின்றன. அவற்றுள் 9 – 18 வரையுள்ள பத்து அடிப்படை பிறப்பு வழி உறவு நிலையைக் குறிக்கும் பெயர்கள் திருமணவழி ஏற்படும் ,MeSH. MySH, FSH, MBW, FeBW, FyBW, HeSH, WeSH, HeBW or WeBW, HySH or WySH, HyBW or WBW' போன்ற உறவு நிலைகளைச் சுட்டுவதற்கும் பயன்படுகின்றன. இவை தவிர்த்துப் பின்வரும் உறவு முறைப் பெயர்கள் காணப்படுகின்றன.

26.	u: ṭṭukka: rar or purusé	உறவுநிலை H
27	camsa : rõ	W

முஸ்லிம் சமுகத்தின் அடிப்படைப் பிறப்புவழி உறவுமுறைப் பெயர்களின் பகுப்பாய்வு அட்டவணை

G	A				B							
	M		F		M				F			
	p	m	p	m	p		m		p		m	
					e	y	e	y	e	y	e	y
+3	*pu:* ṭṭɛṯṯa:		*pu:* ṭṭiyɛmma:									
+2	ra:ṯṯa:	nanna:	ra: ṯi	nanni								
+1	atta:		amma:		perutta:	cacca:	ma:mu		kuppi		perimma:	ka:la:
0	MP				aṇṇẽ ṯambi				akka: ṯaṅgɛcci			
-1	makẽ		makẽ									
-2	pe:ra:ṇḍi		pe:ṯṯi									
-3	kollupe:rẽ		kollupe:ṯṯi									

28.	vappa : ṭṭ i	concubins
29.	maccã :	eSH, HeB
30.	macca :	eBW
31.	na : ṭṭuna :	HeS
32.	maṭuniya :	WeS
33.	maccunɛ̃	WyB
34.	koḷundɛ̃	HyB
35.	koḷundiya :	WyS, HyS
36.	marumvɛ̃	DH, SZ
37.	marumvɛ	ZW, SD
38.	ma : mana : r	WF, HF
39.	ma : miya	WM, HM
40	caka laba : ḍi or cak ɛ l ɛ̃	WSH
41.	sambanda : rar	Couples parents

2.1.1.2 1 திருமண வழி தொடர்பால் ஏற்படும் அடிப்படை உறவு முறைப் பெயர்களை வேறுபடுத்துவன. (i) கணவன், மனைவி என்ற உறவுநிலை (ii) ஆண், பெண் பால் வேறுபாடு (iii) வயது வேறுபாடு ஆகிய மூன்று சமுதாயக் கூறுகளே ஆகும். பிறப்புவழி அமைப்பில் ஏற்படும் உறவுநிலையைச் சுட்டக்கூடியவர் (Propositor) ஆணாகவோ, பெண்ணாகவோ இருந்தாலும் ஒரே உறவுநிலைதான். சான்றாக 'ka:la:' என்ற உறவுப்பெயர் ஆண், பெண் இருவருக்குமே 'MyS' என்ற உறவுநிலையைத்தான் குறிக்கும்.

ஆண் ——MyS——→ ka:la: ←——MyS—— பெண்

திருமணவழி அமைப்பில் இந்நிலை கிடையாது. 29, 30, 35, 36, 37, 38, 41 ஆகிய பெயர்களைத் தவிர ஏனைய பெயர்களைச் சுட்டக்கூடியவர் ஆணாகவோ, பெண்ணாகவோதான் இருப்பர். சான்றாக, 'cakɛlɛ̃' என்ற உறவுப் பெயரைச் சுட்டக்கூடியவர் ஒரு ஆணாகத்தான் இருக்க முடியும். இதேபோல் 'na:ṭṭuna:' என்ற உறவுப் பெயரைச் சுட்டக்கூடியவர் ஒரு பெண்ணாகத்தானிருக்க முடியும். எனவே இப்பெயர்களைப் பாகுபாடு செய்யும்போது, உறவுப் பெயரைச் சுட்டக்கூடியவர் ஆணா அல்லது பெண்ணா என்பதையும் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. கம்பம் (மதுரை மாவட்டம்) முஸ்லிம் பேச்சுத் தமிழைத் பிரதிபலிக்கிறது.
2. ஹபிபா மன்சூர். முத்துப்பேட்டை, தஞ்சாவூர் மாவட்டம்.

15

மு. அஞ்சலி அன்னபாய்

தொல்காப்பியத்தில் காலம்

இக்கட்டுரையில் வினையினடிப்படையில் கூறப்படுகின்ற, பெயரினின்று வினையை வேறுபடுத்துகின்ற சிறப்புக்கூறான இறப்பு நிகழ்வு, எதிர்வு என்ற காலங்களே விளக்கத்திற்கு எடுத்துக்கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

தொல்காப்பியர் உருபனியல் அடிப்படையில் காலம் பற்றிக் கூறவில்லை. தொடரியல் அடிப்படையிலேயே காலம் பற்றிக் கூறுகின்றார். தொடரியல்நிலையிலும் கால உருபன்களைப் பற்றிக் கூறாது கால மயக்கங்களையே கூறியுள்ளார்.

காலம் வினையினோடு தொடர்புபட்டதாகையால் வினையியலில் காலம் பற்றிய செய்திகளைத் தருகிறார் தொல்காப்பியர்.

தொல்காப்பியத்தில் காணப்பெறும் எழுத்து, சொல், பொருள் ஆகிய மூன்று அதிகாரங்களிலும் 'காலம்' என்ற சொல்லாட்சியைக் காணலாம். தொகைமரபு, உயிர்மயங்கியல், கிளவியாக்கம், வேற்றுமையியல், வேற்றுமை மயங்கியல், விளிமரபு, வினையியல், இடையியல், எச்சவியல், அகத்திணையியல், புறத்திணையியல், களவியல், கற்பியல், பொருளியல், செய்யுளியல் ஆகிய இயல்களில் இச்சொல் ஆட்சி பெற்றுள்ளமை அறியத்தக்கது.

நாற்பத்தொன்பது முறை தொல்காப்பியர் காலம் என்ற சொல்லினைக் கையாண்டுள்ளார். காலம் (tense), காலக் குறியீடு (tense marker), நேரம் அல்லது பொழுது (time or period) என்ற பொருள்களில் கையாளப்பட்டுள்ளது. மூன்று இடங்களில் 'காலக்கிளவி' என்று வினைச்சொல் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

தொல்காப்பியனார் காலம், இறப்பு, நிகழ்வு, எதிர்வு என்ற மூன்றுவகைப்படும் எனத் தெளிவாகக் கூறியுள்ளார். இதனை,

''காலந் தாமே மூன்றென மொழிப'' (தொ.சொ.199),

''இறப்பின் நிகழ்வின் எதிர்வின் என்று
அம்முக் காலமும்'' (தொ.சொ.200) என்ற நூற்பாக்களின்

வாயிலாக நன்கு அறிந்து கொள்ளலாம். இங்கு 'காலந்தாமே' என ஏகாரத்தோடு உறுதியாகக் கூறியுள்ளார். அவை இறப்பு, நிகழ்வு, எதிர்வு என வகைப்படுத்தியும் அமைக்கிறார். இன்னும் சில நூற்பாக்களிலும் இங்ஙனம் சுட்டிச் செல்வதைக் காணலாம்.

இலக்கியங்களிலும் காலங்கள் மூன்று என்பது பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. சான்றாக,

''மூன்று காலமுந் தோன்றநன் குணர்ந்த'' என்ற மணிமேகலை-யில் காணப்படும் அடியினையும் கொள்ளலாம். இங்கும் 'மூன்று காலமும்' என்று முற்றும்மை கொண்டமைவது நோக்கத்தக்கது.

இங்ஙனம் காலம் பற்றிக் கூறியுள்ள தொல்காப்பியர் சொல்லதி-காரத்தில் இடையியலில் இடைச் சொற்களுள் ஒன்றாகக் காலக் குறி-யீடுகளையும் சுட்டிச் செல்கிறார். வினைச் சொற்கள் காலம் உணர்த்துவன என்ற குறிப்பும் இங்கு பெறப்படுகிறது.

''வினை செயன் மருங்கிற் காலமொடுவருநவும்'' (தொ.சொ.250). வினைமுற்று விகுதிகளை உருபன்நிலையில் கூறியுள்ள தொல்காப்பியர் காலக்குறியீடுகளைக் கூறினாரில்லை.

வினையெச்சம், பெயரெச்சம் ஆகியவைகளைப் பற்றிக் கூறும்-போதும் வாய்பாட்டு முறையிலேயே கூறப்பட்டுள்ளது அறியத்தக்கது. வாய்பாட்டு முறையில் அமைவதால் உருபன்கள் பற்றிக் கூறவில்லை.

பெயரெச்ச வாய்பாடுகளாகச் செய்யும், செய்த என்ற இரண்-டினையும் குறிப்பிட்டுள்ளார் தொல்காப்பியர்.

''நிலனும் பொருளும் காலமும் கருவியும்
— — — — — — — — —
செய்யுந் செய்த என்னும் சொல்லே'' (தொ. சொ. 234)

என்ற நூற்பாவால் இதனை நன்கறியலாம். இங்ஙனம் கூறியதோடு,

''செய்தெ னெச்சத் திறந்த காலம்
எய்திடனுடைத்தே வாராக் காலம்'' (தொ. சொ. 239)

என்ற நூற்பாவையும் அமைத்துள்ளார்.

செய்தெனச்சத்திறந்த காலம் என்று குறிப்பதால் அவ்வாய்பாடு முழுமையும் இறந்தகாலப் பொருண்மையுடையதாகும் என்ற கருத்து மட்டுமே பெறப்படும். இதன்மூலம் காலம் உணர்த்தும் உருபன் இது

என அறிதல் இயலாது. பிற்கால இலக்கண அறிவும், மொழியியல் அறிவும், தமிழ்ப்புலமையும் உடையவர்களே அவ்வாய்ப்பாட்டைப் பிரித்துக்காலக்குறியீடுகளை அறிய இயலும்.

அடுத்து, காலமயக்கங்கள் பற்றித் தொல்காப்பியர் ஏழு நூற்பாக்கள் அமைத்துள்ளமை கருதத்தக்கது. தொல்காப்பியத்தில் காலம் பற்றிய செய்திகள் என்று பெரும்பான்மையாக இவற்றையே கொள்ளலாம். இங்ஙனம் கூறியுள்ளமை தொடரியல் நிலையிலேயே ஆகும்.

தொடரியல் நிலையிலேயே அவை அமைகின்றன என்று கூறுவதற்கு ஆதாரமாகத் தொல்காப்பியர், சில நூற்பாக்களைத் தொடரியல் பற்றியதாக இவற்றினோடு அமைத்திருப்பதைக் கூறலாம்.

''இதுசெயல் வேண்டும் என்னும் கிளவி
இருவயின் நிலையும் பொருட்டாகும்மே
தன்பா லானும் பிறன்பா லானும்'' (தொ.சொ.243) என்று

இதுசெயல் வேண்டும் என்னும் கிளவி தொடரில் அமையும் முறைமை பற்றியும்,

''வன்புற வரூஉம் வினாவுடை வினைச்சொல்
எதிர்மறுத் துணர்த்துதற் குரிமையு முடைத்தே' (தொ.சொ, 244) என்று புறவடிவில் வினாவடிவமாக உடன்பாட்டுப் பொருளில் அமையும் சொற்றொடர்கள் புதைவடிவில் எதிர்மறைப் பொருள் தருவனவாகும் என்ற தொடரியல் செய்தியினையும்.

''செயப்படு பொருளைச் செய்தது போலத்
தொழிற்படக் கிளத்தலும் வழக்கியல் மரபே''(தொ.சொ.246)

என்று செய்வினை, செயப்பாட்டுவினைத்தொடரமைப்பினையும் கூறியுள்ளார்.

இங்ஙனமாகக் கூறப்பட்டுள்ள நூற்பாக்கள் காலமயக்கங்கள் பற்றிக் கூறியுள்ள நூற்பாக்களுக்கு இடையிடையே அமைந்துள்ளன. காலமயக்கம் பற்றிய செய்திகளும் புறவடிவில் ஒரு காலத்தை உணர்த்துவனவாயும், புதைவடிவில் வேறொரு காலத்தைக் குறிப்பதாயும் அமைவனவே. தொல்காப்பியர் புதைவடிவிற்கும், புறவடிவிற்கும் உள்ள தொடர்பினை, அவை காலம் காட்டும் முறைமையினை நன்கு உணர்ந்து உலகியல் வழக்கோடு இயைபுபடுத்திக் கூறியுள்ளமை நோக்கத்தக்கது.

''செய்தெ னெச்சத் திறந்த காலம்
எய்திட னுடைத்தே வாராக் காலம்'' (தொ. சொ. 239)

என்ற நூற்பாவின் வாயிலாக இறந்தகாலப் பொருள் சிதையாமல் 'செய்து' என்கின்ற வாய்பாட்டு இறந்தகால வினையெச்சம் எதிர்காலத்தை உணர்த்துவதைக் குறிப்பிடுகிறார் தொல்காப்பியர்.

(எ.டு.) உண்டு வருவாய்

இறப்பு > எதிர்வு

''முந்நிலைக் காலமுந் தோன்று மியற்கை
எம்முறைச் சொல்லும் நிகழுங் காலத்து
மெய்ந்நிலைப் பொதுச்சொற் கிளத்தல் வேண்டும்''
(தொ.சொ.240)

என்ற நூற்பாவின் வாயிலாகச் 'செய்யும்' எனும் வினைமுற்று முக்காலத்தையும் குறிப்பதற்கு இயற்கைப் பொருட்கள் எழுவாயாக அமையும்போது வந்தமையும் என்கிறார்.

(எ.டு.) மலை நிற்கும்

ஞாயிறு இயங்கும்.

அடுத்து,

''வாராக் காலத்தும் நிகழுங் காலத்தும்
ஓராங்கு வரூஉம் வினைச்சொற் கிளவி
இறந்த காலத்துக் குறிப்பொடு கிளத்தல்
விரைந்த பொருள என்மனார் புலவர்'' (தொ. சொ. 241)

என்ற நூற்பாவின் வாயிலாக எதிர்காலத்திற்கும், நிகழ்காலத்திற்கும் உரிய பொருளை விரைவு காரணமாக இறந்த காலத்தால் கூறுதலைக் கூறுகின்றார்.

(எ. டு) சோறு உண்ணுகிறவன் அல்லது உண்ணுதவன், 'உண்டேன்' என்று கூறுதல்,

நிகழ்வு, எதிர்வு > இறப்பு

''மிக்கதன் மருங்கின் வினைச்சொற் சுட்டி
அப்பண்பு குறித்த வினைமுதற் கிளவி
செய்வது இல்வழி நிகழுங் காலத்து
மெய்பெறத் தோன்றும் பொருட்டாகும்மே''(தொ.சொ.242)

என்ற நூற்பாவின் வாயிலாகச் 'செய்யும்' என்னும் வாய்பாட்டு வினைமுற்று தெளிவு காரணமாக எதிர்காலத்தில் வரும் என்பதைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

(எ.டு.) ஒருவன் தவஞ்செய்யின் வீடடையும்.

நிகழ்வு > எதிர்வு

''வாராக் காலத்து வினைச் சொற்கிளவி
இறப்பினும் நிகழ்வினும் சிறப்பத் தோன்றும்
இயற்கையுந் தெளிவுங் கிளக்குங் காலை'' (தொ.சொ. 245)

என்ற நூற்பாவின் வாயிலாக எதிர்காலப் பொருண்மையுடைய வினைமுற்று இயற்கை. தெளிவு அல்லது மிகுதி காரணமாக இறந்தகாலம் அல்லது எதிர்காலத்தில் அமைதலைக் குறிப்பிடுகிறார்.

எதிர்வு > இறப்பு, நிகழ்வு.

(எ,டு.) ஒரு காட்டின்கண் புகுந்தால் கூறை கோட்படுதல்

உறுதி என்பதை அறிந்து, இஃது இயற்கை என்று துணிந்த ஒருவன் அத்தொழில் நிகழ்வதற்கு முன்பே ''இக்காட்டுள் புகுந்தால் கூறை கோட்பட்டான்'' என இறந்த காலத்திலும் ''கூறைகோட்படும்'' என நிகழ்காலத்தாலும் கூறுதல்.

மேலும்,

''இறப்பே எதிர்வே ஆயிரு காலமுஞ்
சிறப்பத் தோன்றும் மயங்குமொழிக்கிளவி'' (தொ. சொ. 247)

என்ற நூற்பாவின் வாயிலாக இறந்தகாலம் எதிர்காலமாயும், எதிர் காலம் இறந்த காலமாயும் மயங்கி வருதலைக் கூறுகின்றார்.

இறப்பு > எதிர்வு
எதிர்வு > இறப்பு

(எ.டு.) 'இவர் பண்டு இச்சோலையின்கண் விளையாடுவர்.'
'நாளை அவன் வெகுண்டு வந்தான்; பின் நீ என் செய்வாய்?'

''எனைக் காலமும் மயங்குதல் வரையார்'' (தொ.சொ. 248) என்ற நூற்பாவின் வாயிலாக மற்ற காலமாகிய நிகழ்காலமும் மயங்கி வரலாம் என்று முந்தைய நூற்பாவோடு இயைபுபடுத்திக் கூறுகின்றார்.

இறப்பு, எதிர்வு > நிகழ்வு

(எ.டு.) 'இவள் பண்டு இச்சோலையின்கண் விளையாடும்'
'நாளை வரும்.'

இங்ஙனம் கூறப்பட்டுள்ள காலமயக்கங்களைக் 'காலவழுவமைதி' எனவும் கொள்ளலாம்.

இங்குக் கூறப்பட்டுள்ள ஏழுநூற்பாக்களில் செய்தனெச்சம் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ள நூற்பாவிற்கும் ஏனைய நூற்பாக்களுக்கும் சிறிய வேறுபாடு காணலாம்.

முதலது எச்சம் பற்றியது; ஏனைய முற்றுக்கள் பற்றியன.

எச்சம் அதனால் முடியப்பெறும் வினைச்சொல் காரணமாகவே எதிர்காலம் குறிப்பதாகிறது. ஆனால் ஏனைய முற்றுகள் விரைவு, மிகுதி, தெளிவு என்ற இவைகள் காரணமாகக் காலமயக்கம் அடைகின்றன.

இங்ஙனமாகத் தொல்காப்பியத்தில் 'காலம்' உருபன் நிலையில் கூறப்படாது தொடரியல் நிலையில் காலமயக்கம் பற்றிய செய்திகளைக் கூறுவதாகவே அமைகிறது. இறப்பு, நிகழ்வு, எதிர்வு ஆகிய மூன்று காலங்களும் மயங்கிவரும் இயல்பினையே காலமயக்கம் பற்றிய செய்திகளாகத் தருகிறது தொல்காப்பியம்.

டாக்டர் மோ. இசரயேல் அவர்களுக்கும், டாக்டர் தி. நடராஜன் அவர்களுக்கும் இக்கட்டுரை தெளிவாக அமைய உதவி செய்தமைக்கு நன்றி உரியதாகும்.

16

ஏ. ஆதித்தன்

*

"தொழிற்பெயர்" - ஓர் ஆய்வு

தொழிற்பெயர்பற்றிப் பல்வேறு காலத்தில் பல்வேறு இலக்கண அறிஞர்கள் தத்தம் கருத்தினைத் தெரிவித்துள்ளனர். பெரும்பான்மையும் தொழிற்பெயர்பற்றிய விளக்கம் அமைப்புநிலையிலேயே தரப்பட்டுள்ளது. ஆயினும் கமில்சுவலபில், இசரயேல், பரமசிவம், கருணுகரன் போன்ற இலக்கண மொழியியல் அறிஞர்கள் தொழிற்பெயருக்குத் தொடரியல் நிலையிலே சிறந்ததொரு இலக்கணம் வகுத்துள்ளனர்[1]. இக்கட்டுரையில் பொருண்மைநிலையில் தொழிற்பெயருக்கு விளக்கம் தர முயற்சி செய்யப்பட்டுள்ளது.

தொல்காப்பியத்தில் தொழிற்பெயர்

தொல்காப்பியர் எழுத்ததிகாரத்தில் மெய்யீற்றுப் புணர்ச்சியினை ஓதுங்கால் ஆறு மெய்யீற்றினைக் கொண்ட தொழிற்பெயரினைச் சுட்டிச்செல்கின்ருர்.[2] இவற்றிற்கு உரையாசிரியர்கள் தரும் சான்றுகள் அல்வழிப் புணர்ச்சியில் தொழிற்பெயராகச் செயல்படுகின்றன. ஆனல் வேற்றுமைப் புணர்ச்சியில் இவ்வமைப்புக்கள் தொழிற்பெயராகச் செயல்படுகின்றனவா என்பது ஆய்வுக்குரியது[3]. இவ்வமைப்பினையே இலக்கணக்காரர்கள் முதனிலைத் தொழிற்பெயர் எனவும், இதன் முதலசையின் முதல் நீண்டோ, திரிந்தோ வருமாயின் முதனிலை திரிந்த தொழிற்பெயர் எனவும் அழைக்கின்றனர்.

சொல்லதிகாரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள தொழிற்பெயர்களில் ஒன்றனைத் 'தவிர ஏனைய அனைத்தும் காலங்காட்டுகின்றன. இங்குக்

குறிப்பிடப்படும் தொழிற்பெயருக்கும்[5] எழுத்ததிகாரத்தில் குறிப்பிடப்படும் தொழிற்பெயருக்கும் காலப்பொருண்மை, அமைப்பு இவைகளில் மட்டுமன்றி ஏனைச் சில பண்புகளிலும் வேற்றுமை காணப்படுகின்றது. எழுத்ததிகாரத்தில் குறிப்பிடப்படும் தொழிற்பெயர் எல்லாம் ஒரு தொழிலது நிகழ்வைச் சுட்டிநிற்க,சொல்லதிகாரத்தில் மேற்குறிப்பிட்ட ஒன்று தவிர ஏனைய அனைத்தும் தொழில் புரிந்த கருத்தாவையும், தொழிலது விளைவையும் சுட்டிநிற்கக் காண்குதும். தொல்காப்பியர் முறைமைப்படி தொழிற்பெயர் இருவகைத்து.

[1]. காலங்காட்டுவன – ஐம்பாற்கும் முக்காலத்திற்குமுரியன.
[2]. காலங்காட்டாதன – (அ) முதனிலைத் தொழிற்பெயர்.
(ஆ) விகுதி பெற்ற தொழிற்பெயர்.

தொழிற்பெயரும் அமைப்பும்

இலக்கிய வழக்காற்றினைக் கொண்டு முதனிலைத்தொழிற்பெயர், விகுதி பெற்ற தொழிற்பெயர் என இருவகையாகத் தொழிற்பெயரினைப் பகுத்துக் காண்பர் இலக்கண அறிஞர்கள்.

முதனிலைத் தொழிற்பெயர்

வினையடியே தொழிற்பெயராகச் செயல்படுதல்.

மறமில்லா மன்னர் செரு புகு இன்னா – இன்னாநாற்பது, 38:2.
[the act of entering].

இவ்வமைப்பினது முதலசையின் முதலோ பிறவோ நீண்டோ, திரிந்தோ வருமாயின் முதனிலை திரிந்த தொழிற்பெயர் எனப்படும்.

அந்தணர் இல்லிருந்து ஊண் இன்னா – இன்னா நாற்பது, 1:3.
[the act of eating].

முதனிலைத் தொழிற்பெயர் அமைப்பு எல்லா இடங்களிலும் தொழிற்பெயராகச் செயல்படுவதில்லை.

பிணிபட்டோனை அடி இன்னா. (தொழிற்பெயர்)
[the act of beating].
அவனுக்கு அடி விழுந்தது. (தொழிற்பெயரல்லாப் பெயர்)
[blows].

இத்தகைய நிலையினைத் தொல்காப்பியத்திலும் காணமுடிகின்றது.[6] இங்கு முதனிலைத் தொழிற்பெயரினைத் தொடரில் பயன் நிலையில்தான் பகுத்துக் காணமுடிகின்றது. இதுபோன்று முதனிலை திரிந்த தொழிற்பெயர்களையும் தொடரில் அதன் செயல்பாட்டு நிலையினை மையமாகக் கொண்டுதான் கண்டறியமுடியும். பெரும்பான்மையும் முதனிலைத் தொழிற்பெயர்அமைப்பு திரியும்போது இவை தொழிற்பெயர்களாகச் செயலாற்றுவதில்லை.[7]

விகுதி பெற்ற தொழிற்பெயர்கள்

விகுதி பெற்ற தொழிற்பெயர்களை '–அல்', '–தல்', '–பு', '–சி', போன்ற விகுதிகளைப்பெற்று வருவன எனவும், அஃறிணை ஒன்றன்பால், அஃறிணைப் பலவின்பால் விகுதியினைப்பெற்று வருவன [அஃறிணை ஒன்றன்பால், பலவின்பால் வினையாலணையும் பெயர்களின் அமைப்பினைக் கொண்ட தொழிற்பெயர்கள்] எனவும் இரண்டாகப் பகுக்கலாம்.

விகுதிபெற்ற தொழிற்பெயர்களின் முதல் வகையில் '–பு', '–சி', போன்ற விகுதியினைப் பெற்று வருவன தொடரில் தொழிற்பெயராகவும், தொழிற்பெயரல்லாப் பெயராகவும் செயல்படுகின்றன.

கல்லாதான் ஊரும் கலிமா பரிப்பு இன்னா. (தொழிற்பெயர்) [the act of carrying].

பேர்ப்பு இல் இடி முரசு. (தொழிற்பெயரல்லாப் பெயர்) [Sheath].

இவ்வகை விகுதிபெற்ற தொழிற்பெயர்களில் '—தல்', 'அல்', விகுதிகளைப் பெற்ற அமைப்புக்கள் பெரும்பான்மையான இடங்களில் தொழிற்பெயராகச் செயல்படுகின்றன. எனவேதான் இவ்வமைப்புத் தொழிற்பெயர்களை கமில்சுவலபில் உண்மையான தொழிற்பெயர் (True Verbal nouns) எனக் கூறுவர்.[8] இவ்வமைப்புக்களும் தொடரில் தொழிற்பெயரல்லாப் பெயராகச் செயல்படுவதனையும் காணமுடிகின்றது.

பிழைத்தல் பொறுத்தல் பெருமை. (சிறுபஞ்ச மூலம்) [blame].

வற்றல் உண்டேன். [a kind of food).

மேற்கூறப்பட்ட தொழிற்பெயர் அமைப்புக்கள் தொடரில் தொழிற்பெயராகச்செயலாற்றுவதனை வினை எச்சம், வினையடை ஆகியவற்றை ஏற்று வரும் பான்மையினைக் கொண்டு அறிந்துகொள்ளலாம். ஆனால் வினையாலணையும்பெயரின் வடிவினைக் கொண்ட தொழிற்பெயர்களை அமைப்புநிலையிலும், வினை எச்சம், வினையடை ஆகியவற்றை ஏற்று வரும் பான்மையினைக்கொண்டும் அறிதல் இயலாது.[9]

தொழிற்பெயர் விளக்கம்

தொழிற்பெயருக்கு பெயர், வினை ஆகிய இருவகைப் பண்பும் காணப்படுகின்றன. இவை ஒரு தொழிலது நிகழ்வை மட்டுமே உணர்த்தும். இவை காலங்காட்டுவதில்லை. ஒரு 'தொழில் நிகழ்வு' [doing of an action] காலங்காட்டுதல் இயலாத ஒன்றாகும். இவை பொருண்மைநிலையில் தொழில்நிகழ்வாகிய வினைகளே. ஆனால் வடிவ நிலையில் [form] பெயர்க்குரிய பண்புகள் சிலவற்றைப் பெற்று வருங்காரணத்தால் பெயரின் நிலையினைப் பெறுகின்றது. பொருண்-

மை நிலையில் ஒரு தொழிலது நிகழ்வாகிய வினை, தொடரில் பெயராகச் செயல்படுவதே தொழிற்பெயர் எனப்படும். இந்நிலையில் எந்த ஒரு அமைப்பும் தொழிற்பெயராகச் செயல்பட முடியும். இவ் 'வடிவம்' [symbol] உணர்த்தும் பொருள் [sense] ஒரு 'தொழில் நிகழ்வாக' [doing of an action] அமையும்.

தொழிற்பெயரும் ஏனைப்பெயர்களும்

மரபிலக்கண நெறியில் தொழிலது பெயர், தொழிலாகு பெயர், தொழில்தருபெயர், வினைப்பண்புப்பெயர் ஆகிய அனைத்துப் பெயர்களையும் தொழிற்பெயரோடு சேர்த்துத் தொழிற்பெயராகக் கொள்வர் இலக்கண அறிஞர்கள்.

தொழிலது பெயர்கள் ஒரு தொழிலின் பெயரையோ, பயனையோ அல்லது தொழிலின் விளைவையோ சுட்டிநிற்கும். [அடி – blows]. தொழிலதுபெயர் அதனோடு தொடர்புடையவற்றிற்கு ஆகிவரும் போது அது தொழிலாகுபெயர் என அழைக்கப்படுகின்றது. [வற்றல்-a kind of food]. தொழில்தருபெயர்கள் [derivative nouns] தொழிலது நிகழ்வினைச் [doing of an action] சுட்டாது தொழிலை [action] மட்டுமே சுட்டி நிற்கும். [செய்கை—deed]. மேற்கூறப்பட்ட பெயர்கள் அனைத்தும் தொழிற்பெயர் போன்று தொடரில் வினைஎச்சம், வினையடையாகியவற்றை ஏற்காது, பெயரெச்சம், பெயரடையாகியவற்றினை ஏற்றுவரும். இங்குக் கூறப்பட்ட தொழிற்பெயரல்லாப் பெயர்களின் அமைப்புக்கள் தொழிற்பெயராகச் செயலாற்றும் இடனுமாருண்டே.

தொழிற்பெயரை வடிவநிலையில் ஏனைப் பெயர்களிலிருந்து வேறுபடுத்திக்காட்ட முடியாவிட்டாலும் இவை வினைஎச்சம், வினையடை ஆகியவற்றை ஏற்றுவரும் பான்மையினை மையமாகக் கொண்டு ஏனைப் பெயர்களிலிருந்து வேறுபடுத்திக்காட்டலாம். ஆனல் தொழிற்பெயரைப்போன்றே வினையாலணையும்பெயர்களும் தொடரில் வினை எச்சம், வினையடையாகியவற்றை ஏற்று வருகின்றன. (ஓடி வருதல்; உண்டு வந்தவன்). எனவே தொழிற்பெயரையும், வினையாலணையும்பெயரையும் பால்காட்டும் ஈறுகள் பெற்றிருக்கும் பான்மையினை அடிப்படையாகக் கொண்டு வேறுபடுத்திக் காட்டுவர் இலக்கணக்காரர்கள். இம்முறையில் அனைத்து வினையாலணையும் பெயர்களையும், தொழிற்பெயர்களையும் வேறுபடுத்துதல் இயலாது. என்னவோவெனின் அஃறிணை ஒன்றன்பால், அஃறிணைப்பலவின்பால் வினையாலணையும்பெயர்களின் அமைப்பினைக்கொண்ட தொழிற்பெயரும் காணக்கிடைக்கின்றன [செய்வது நற்றிணை, 27; பிறழ்வன – களவழி நாற்பது, 33].

எனவே வடிவநிலையிலும், தொடரியல் நிலையிலும் இவ்விரு பெயர்களை-யும் வேறுபடுத்துதல் இயலாத ஒன்றாகும்.

மாற்றிலக்கண மொழியியலார் 'செய்வது' என்னும் அமைப்பில் வரும் இறுதி ' – (அ)து' எனும் பகுதியின் antecedent 'செய் – ' என்னும் வினையாக அமையுமாயின் அது தொழிற்பெயர் எனவும், அது-வல்லாது இவ்விறுதி ' – (அ) து' என்னும் பகுதியின் antecedent தொடரின் எழுவாயாக அமையுமாயின் அது வினையாலணையும் பெயர் எனவும் விளக்கம் தந்து ஒரே அமைப்பினைக் கொண்ட வினையாலணை-யும்பெயரையும் தொழிற்பெயரையும் வேறுபடுத்திக் காட்டுவர்.[10] இன்னமும் புதைவடிவத்தினைச் சுட்டும் பான்மையில் வினையாலணையும் பெயர்களைப் பெயரெச்சத் தொடரின் சுருங்கிய வடிவமாகவும் கொள்-வர். இப்பாகுபாடு சிறப்புடையதே. ஆனால் எல்லோராலும் தொழிற்-பெயராக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட 'வந்தமை', 'சென்றமை', போன்ற வடிவங்கள் இங்குக் கூறப்பட்ட இலக்கணத்தினின்றும் மாறுபட்டுக் காணப்படுகின்றன.

'வந்தமை' எனும் அமைப்பில் வரும் இறுதி ' – மை' எனும் பகுதியின் antecedent 'வந்த –' எனும் வினையாகவே அமைகின்றது. எனவே இதனைத் தொழிற்பெயராகக் கொள்ளலாம். (?). இன்னமும் பெயரெச்சத் தொடரின் சுருங்கிய வடிவமே வினையாலணையும் பெய-ரெனக் கொண்டால் 'வந்த தன்மை' என்ற பெயரெச்சத் தொடரின் சுருங்கிய வடிவமாகிய இவ் 'வந்தமை' என்ற வடிவத்தினை வினையா-லணையும்பெயராகவும் கொள்ளலாம். (?). எனவே 'வந்தமை' என்ற வடிவம் தொழிற்பெயரா அன்றி வினையாலணையும்பெயரா என்பது ஆய்வுக்குரிய ஒன்றாக அமைகின்றது. இன்னமும் ' – மை' ஈற்று வடிவம் வினையாலணையும்பெயராகச் செயல்படுவதனைக் கீழ்க்கணக்கு நூற்களில் ஒன்றாகிய முதுமொழிக்காஞ்சியிலே காணமுடிகின்-றது.[11] எனவே, மாற்றிலக்கண நெறிநின்றும் வினையாலணையும்-பெயரையும், தொழிற்பெயரையும் வேறுபடுத்துதல் அரிதாகின்றது. ஆயினும் இவ்விரு பெயர்களையும் பொருண்மை நிலையில் வேறுபடுத்திக் காட்ட முடியும்.

தொழில்நிகழ்வாகிய வினை, தொடரில் பெயராகச் செயல்படும் போது தொழிற்பெயரென அழைக்கப்படுகின்றது. வினை ஒன்றற்கு உரித்தாகி அவ்வாறு உரித்தாகி வரும் பெயர் வினையினை அணைந்து வருவதே வினையாலணையும்பெயர் எனப்படும். தொழில் நிகழ்வாகிய வினை ஒன்றற்கு உரித்தாகும் நிலையில்தான் காலப்பொருண்மை தோன்-றும். எனவேதான் வினையாலணையும் பெயர்கள் காலங்காட்டுவனவாக

அமைகின்றன. ஆனால் 'வந்த தன்மை' என்ற பொருண்மையினைத் தரும் 'வந்தமை' என்ற வடிவம் தொழிற்பெயர், வினையாலணையும்-பெயர் ஆகியவற்றினின்றும் மாறுபட்டு தொழில் நிகழ்வினைச் சுட்டுவ-தோடு மட்டுமின்றி தொழில் நிகழ்வின் தன்மை போன்ற பிறவற்றை-யும் சுட்டி நிற்றலை அறிய முடிகின்றது. இத்தகைய பெயர்களை வினை நிகழ்வுத் தன்மையினைச் சுட்டி நிற்கும் வினைப்பண்புப் பெயர்கள் எனக் கொள்வதே நனி மாட்சித்து. ஆதலின் தொடரில் வினைஎச்சம், வினை-யடை ஆகியவற்றை ஏற்றுவரும் பெயர்களைத் தொழிற்பெயர், வினையாலணையும்பெயர் என்பனவற்றோடு வினைப்பண்புப்பெயரையும் சேர்த்து மூன்றாகக் கொள்ளலாம்.

தொழிற்பெயரும் காலமும்

ஒரு தொழில் நிகழ்வு [Verbal noun] முக்காலத்திற்கும் (Habi-tual) உரியதாய் வருமேயன்றி ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்திற்குரியதாய் அமைதல் இல்லை. 'அவன் வந்ததைக் கண்டேன்' எனும் தொடரில் வரும் 'வந்தது' என்பதனை இறந்தகாலம் காட்டும் தொழிற்பெயராகக் கொள்வர் தற்கால இலக்கண அறிஞர்கள். இங்கு 'வருதல்' ஆகிய தொழில் முற்றுப் பெற்றமையால், அத்தொழில் நிகழ்வு, அதன் நிலை, தன்மை, முறை போன்ற பண்புகளையும் 'வந்தது' எனும் வடிவம் சுட்டுதலைக் காணமுடிகின்றது. எனவேதான் இவ்வமைப்பு முழுமை-யாகத் தொழில்நிகழ்வினை மட்டுமே சுட்டுகின்ற தொழிற்பெயராகச் செயல்படவில்லை. தொழில்நிகழ்வு ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்திற்கு உரித்-தாதல் இல்லை. ஆதலின், இவ்வாறு காலப் பொருண்மையுடன் வரும் வடிவங்களை வினைப்பண்புப் பெயர் என்ற பாகுபாட்டில் அமைத்துக் கொள்வதே சாலச் சிறப்புடைத்து.

தொழிலது நிகழ்வின் எதிர்மறுத்த நிலை

எதிர்மறைத் தொழிற்பெயருக்குச் சான்றாக பெரும்பான்மை-யும் 'செய்யாமை' வகையினையே எடுத்துக்காட்டுவர் இலக்கணக்காரர்-கள். இவ்வமைப்புக்கள் வினைஎச்சமாகச் செயலாற்றலும் உண்டு. எதிர்மறைத் தொழிற்பெயராக 'செய்யாதிருத்தல்' வகையும் செயல்-பட்டதனைச் சங்க இலக்கியங்களிலே காணமுடிகின்றது. [உள்ளா-திருத்தல் - புறம், 210:7].

செய்யாமை அமைப்புக்கள் தொழிற்பெயராகச் செயல்படுவ-தனைப் பொருண்மைநிலையில்தான் கண்டு கொள்ள முடியும். பெரும்-பான்மையிடங்களில் இவ்வமைப்புக்கள் வினைப்பண்புப்பெயர்களாகவே செயல்படுகின்றன.

சில முடிபுகள்

1) தொடரில் வினைஎச்சம், வினையடை ஆகியவற்றை ஏற்றுவரும் பெயர்களைத் தொழிற்பெயர். வினையாலணையும் பெயர், வினைப்பண்புப்பெயர் என மூன்றாகக் கொள்ளலாம்.
2) தொழிற்பெயர் பயன்வகைநிலையில் அமையும் ஒருவகைப் பெயர் என்பதும், அதனைப் பொருண்மைநிலையில்தான் கண்டறிய முடியும் என்பதூஉம் தெளிவாகின்றது.
3) தொழில்நிகழ்வினைச் சுட்டும் எந்த வடிவமும் தொழிற்பெயராகச் செயலாற்ற முடியும். இப்பான்மையினைப் பொருண்மை நிலையினை மையமாகக் கொண்டுதான் அறிதல் இயலும்.
4) தொழிற்பெயர் காலங்காட்டுதல் இல்லை. எனவே காலப் பொருண்மையினைக் கொண்டுள்ளதாகக் கூறப்படும் தொழிற்பெயர் அமைப்புக்களெல்லாம் தொழில்நிகழ்வின் பண்பினைக் குறிக்கும் வினைப்பண்புப் பெயர்களே
5) வினையாலணையும்பெயர் எஞ்சிய ஏனைப்பெயர்களைத் தொழிற்பெயரினின்றும் தொடரியல் நிலையில் வேறுபடுத்தமுடியினும் ஒரே வடிவத்தினைக் கொண்ட வினையாலணையும்பெயரையும் தொழிற்பெயரையும் பொருண்மைநிலையில்தான் வேறுபடுத்த முடியும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1) Zvelebil.k., 'Verbal noun in Early Old Tamil', Tamil Culture, VI (1957), p.87-91.
இசரயேல், மோ., 'தொல்காப்பியத்தில்தொழிற்பெயர்',தென்மொழி. 2, (1964), p.36-38.
Paramasivam, k., 'Verbal noun in literary Tamil', procedings o the first Conference of Dravidian Linguistics,(1972),p.240-246.
கருணாகரன், கி., 'தமிழில் தொழிற்பெயர்', Tamil Culture, 46 (1972), p.417-423.
2) தொல்காப்பியம், எழுத்ததிகாரம்-நச்சினார்க்கினியர் உரை, 296, 298, 306, 309, 327, 345, 376, 401, 403.
3) 'மண்ணுக் கடுமை' என வேற்றுமைப் பொருண்மையில் வரும் போது இவ்வடிவம் பொருண்மைநிலையில் தொழில்நிகழ்வினை மட்டுமே சுட்டாது தொழிலது முழுமை நிலையினைக் குறித்து வரும் தொழிற்பெயரல்லாப்பெயராகவே செயல்படுகின்றது.
4) தொல்காப்பியம், சொல்லதிகாரம் - சேனாவரையர் உரை. 234.
5) தொல்காப்பியம், சொல்லதிகாரம் – சேனாவரையர் உரை.
தொழில்நிலை ஒட்டு – 70,
தொழிலிற் கூறும் ஆன் என் இறுதி – 133,
தொழிற்பெயர் – 139,
வினையில் தோன்றும் ஆள் என் இறுதி – 146.
6) 'சொல்' - தொல்காப்பியம், சொல்லதிகாரம் - சேனாவரையர் உரை - 131.
'சொல்' - தொல்காப்பியம், எழுத்ததிகாரம் - சேனாவரையர் உரை-371.
இங்கு'சொல்'என்னும் அமைப்பினையுடையபெயர் தொழிற்பெயராகவும், தொழிற்பெயரல்லாப் பெயராகவும் செயல்படுகின்றது. தொழிற்பெயர் தொழிலது நிகழ்வினைச் சுட்டி நிற்க, தொழிற்பெயரல்லாப் பெயர் தொழிலது விளைவினை இவ்விடத்துச் சுட்டி நிற்றலையும்அறியமுடிகின்றது.
7) கெடு > கேடு [destruction].
உண் > ஊண் [food].
8) Zvelebil. K., 'Participial and Verbalnouns as Predicates in Early Old Tamil', Tamil Culture, VIII (1959), P. 178 - 185.
9) இவ்விருபெயர்களும் வடிவத்தில் ஒரே தன்மையதாகக்காணப்படு-

கின்றன. [செய்வது - நற்றிணை, 27, பிறழ்வன - களவழி நாற்பது, 33].
இவ்வமைப்பினையுடைய தொழிற்பெயர்களை அமைப்பு நிலையில் வினையாலணையும் பெயர்களிலிருந்து வேறுபடுத்த முடியாது. இன்னமும் இவ்விரு பெயர்களும் தொடரில் வினை எச்சம், வினையடை ஆகியவற்றை ஏற்று வரும்.

10) Kothandaraman, R., Personal Communication.

11) செய்யாமை - முதுமொழிக்காஞ்சி, 35:1.
இவ்வமைப்பு 'செய்யத்தகாதவை' என்ற பொருண்மையில் கையாளப்பட்டுள்ளது.

---

* I am grateful to my Supervisor Dr.M. Israel, Reader, Dept: of Tamil Studies and Dr.J. Neethivanan, Dr R. Kothandaraman, Dr. S. Natarajan, Lecturers in the Dept. of Tamil Studies for their valuable Suggestions regarding this paper.

17

S.சிதம்பரம்பிள்ளை

தொல்காப்பியத்தில் பரத்தமை

தொல்காப்பியர் அகப்பாடல்களின் அமைப்புக்களை விளக்கும் போது பரததமை பற்றிய செய்திகளை – கற்பியல், செய்யுளியல், பொருளியல் ஆகிய இயல்களில் குறிக்கின்றார்.

கற்பில் கூற்று நிகழ்த்துவோர்

கற்பில் கூற்று நிகழ்த்தற்குரியராகப் பாணன், கூத்தன், விறலி, பரத்தை, அறிவர், கண்டோர் ஆகிய அறுவரையும் சேர்த்துக் கூறு-வார் தொல்காப்பியர்.

''பாணன் கூத்தன் விறலி பரத்தை
யாணம் சான்ற அறிவர் கண்டோர்
பேணுதரு சிறப்பின் பார்ப்பான் முதலா
முன்னுறக் கிளந்த அறுவரொடு தொகைஇத்
தொன்னெறி மரபின்கற்பிற்குரியர்.''(தொல்.பொருள்.1446)

கற்புப் பாடல்களின் கதை மாந்தர்களுள் அறிவர், கண்டோர் ஆகியோர் உடன்போக்கின் போது கூற்று நிகழ்ததக் காணலாம். பாணன், கூத்தன், விறலி, பரத்தை ஆகிய நால்வரும் தலைவனுடைய பரத்தமை யொழுக்கததோடு தொடர்புடையவர்களாகவே காணப்-படுகின்றனர்

தலைவன் கூற்றில்

கற்பியலில் தலைவனது கூற்று நிகழுமிடங்களைக் குறிப்பிடும் போது தொல்காப்பியர்,

''பிரிவின் எச்சத்துப் புலம்பிய இருவரைப்
பிரிவின் நீக்கிய பகுதிக் கண்ணும்'' (தொல்:பொருள்:1092)

கூற்று நிகழுமெனக் குறிப்பிடுகின்றார். பிரிவில் புலம்பிய இருவர் யாரென்பது ஈண்டு நோக்கத்தக்கது. பிரிவின் நிமித்தமாக வருந்திய மனையாள், காமக்கிழத்தி என இருவர் என்பது இளம்பூரணர் கருத்து. அங்ஙனமாயின் காமக்கிழத்தி, மனையாளோடு ஒப்பவைத்து எண்ணக்கூடிய சிறப்பினையும் தகுதியையும் உடையவளாகத் தோன்றுகிறாள்.

ஆயின் நச்சினார்க்கினியர் இருவர் என்பதற்குப் பரத்தையிற் பிரிவினது தவிர்ச்சிக்கண்ணே, தனிமையுற்றிருந்த தலைமகனையும், தலைமகளையும் என்று விளக்கங் கூறுகிறார். இருவர் என்பதற்கு இளம்பூரணர் காமக்கிழத்தியையும் மனையோளையும் கூறுவதற்குக் காரணமாக அமைவது தொல்காப்பியரது கூற்றேயாகும்.

''காமக்கிழத்தி மனையோள் என்று இவர்
ஏமுறு கிளவி சொல்லிய எதிரும்'' (தொல்: பொருள்: 1092)

என்ற தொல்காப்பியர் கூற்றில் காமக்கிழத்தியும், மனையோளும் இடம் பெற்றுள்ளனர். எனவே இளம்பூரணர் கருத்தே ஏற்புடையதெனலாம்.

காமக்கிழத்தியும் பரத்தையும்

தொல்காப்பியர் காமக்கிழத்தி, பரத்தை என்ற இரண்டு சொற்களையும் கையாள்கிறார். இவ்விரு சொற்களும் ஒருவரையே குறிக்குமா? அல்லது இருவகைப் பெண்டிரைக் குறிக்குமா? என்பது ஆராயத்தக்கது.

செய்யுளியலில் கற்பில் கூற்று நிகழ்த்துவோருள் ஒருவராகப் பரத்தையைத் தொல்காப்பியர் குறிக்கின்றாரே தவிரக் காமக்கிழத்தியைக் குறிக்கவில்லை. ஆயின் கற்பியலில் கூற்றுகளை விளக்கும் போது,

''கண்ணிய காமக்கிழத்தியர் மேன ''(தொல்:பொருள் : 1097) என்று நூற்பாவை முடிக்கிறார். இதிலிருந்து தொல்காப்பியர் பரத்தை, காமக்கிழத்தி ஆகிய இருசொற்களையும் வேறுபாடின்றிக் கூறுவதாகத் தோன்றுகிறது.

பரத்தையும் கதைமாந்தரே

தலைவனது பரத்தமை ஒழுக்கத்தால் தலைவியின் இல்லறவாழ்வு எந்த அளவில் பாதிக்கப்பட்டிருக்கிறது என்ற அளவில் நிறுத்தி விடாமல் பரத்தையையும் கதைமாந்தராக்கிப் பேச வாய்ப்பளிக்கிறார் தொல்காப்பியர்.

காமக்கிழத்தியின் கூற்று நிகழுமிடங்கள்

ஊடல் நேரத்தில் - இல்லோர் செய்வினை இகழும்போதும், பல்வேறு புதல்வரைக் கண்டு மகிழும் போதும், மனையோள் செய்வினை காரணமாகப் பொறுமையின்றிப் பெருகிய துன்பத்தின் போதும், புதல்வனைத் தழீஇ இழை அணிந்து, பின்னர் வந்தவாயிற்கண்ணும், தன்னைப் போன்றோர் தலைவனுக்கு மிகை என்று கூறும்போதும், தலைவனோடு ஆறும் குளனும் காவும் ஆடும்போதும் காமக்கிழத்தி கூற்று நிகழ்த்துவாள் என்பார் தொல்காப்பியர் - (தொல். பொருள்:1097).

இதிலிருந்து காமக்கிழத்தி ஊடல் கொள்வதும் தலைவியை எண்ணிப் பொருது வருந்துதலும்; தலைவியோடு தலைவனைச் சேர்த்து வைத்தலும், தலைவனது மகனைத் தான் போற்றுதலும் உண்டு என அறிகிறோம். ''மனையோள் ஒத்தலின்,'' என்று குறிக்கப் படுவதால், மனைவியைப்போன்ற காமக்கிழத்திக்கு அதிகமான செல்வாக்கு இருந்ததென அறிகிறோம்.

கற்பியலுள் தலைவியின் கூற்றுக்களைக் கூறும் தொல்காப்பியர்,

''காமக்கிழத்தி தன் மகத்தழீஇ
ஏமுறு விளையாட்டு இறுதிக்கண்ணும்'' (தொல் பொருள். 1093)

கூற்று நிகழுமெனக் கூறுவது குறிக்கத்தக்கது. தலைவி ''காதல் எங்கையர்'' என்று காமக் கிழத்தியைத் தனக்கு ஒப்பாகக் குறிப்பதும் நினைக்கத்தக்கது. (தொல். பொருள். 1093).

பரத்தமை ஒழுக்கம்

தொல்காப்பியர் தலைவனது பரத்தமையைக் கூறும் பொழுது ''கொடுமை ஒழுக்கம்' (தொல். பொருள். 1093), 'பேணா ஒழுக்கம்', (தொல். பொருள். 1096)', ''அடங்கா ஒழுக்கம்'' (தொல். பொருள். 1096) எனப் பல் வேறு சொற்களால் குறிக்கின்றார். பரத்தையை-மாயப் பரத்தை (தொல்.பொருள். 1093) என்று குறிக்கின்றார். எனவே தொல்காப்பியர் காலத்தில் இவ்வொழுக்கம் கொடியது என்று கருதப்பட்டிருக்கிறது. எனினும் அது சமுதாயத்தில் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட ஒன்றாக இருந்து வந்தது என்று அறிகிறோம். தொல்காப்பியர் பரத்தையிற் பிரிவையும், பரத்தையர் கூற்றையும் கூறியிருப்பது அவர் காலச் சமுதாயத்தில் பரத்தமையொழுக்கம் பெற்றிருந்த இடத்தை விளக்கும்.

''பரத்தைவாயில் நால்வர்க்கும் உரித்தே
நிலத்திரிபின்றதென்மனார் புலவர்.'' (தொல். பொருள்.1170)

பரத்தையற பிரிவை மேற்கொள்பவரைப் பற்றி இந்நூற்பா விளக்குகிறது என்டர். பரத்தையிற் பிரிவிற்குரியராக நால்வர் கூறப் படுகின்றனர். அவர்கள் நான்கு வருணத்தால் அதாவது அரசர் வணி

கர்- அந்தணர்- வேளாளர் என்பார், இளம்பூரணர் 'நச்சினார்க்கினிய ரும் அக்கருத்தினரே. ஆயின் நிலமக்கள-தலைமக்கள்-அடியோர்-வினை வலர் என நால்வர் என்றும் ஒரு கருத்து உண்டு. ஆயின்இளம்பூரணர், நச்சினார்க்கினியர் கருத்து ஏற்புடையது.

இப்பரத்தமை ஒழுக்கம் மருத நிலத்தைத்தவிர வேறு இடத்தில் இல்லை என்று இந்நூற்பாவின் இரண்டாம் அடி விளக்குகிறது. ஆறு மாதம் வயல் வேலை - ஆறுமாதம் ஓய்வு - கவலையற்ற - உணவுடைய மருதநிலமே, பரத்தையர் வாழ ஏற்ற இடமாகும். நிலக்கிழார்களே பொழுது போக்குக்காக இப்பரத்தையரிடம் அடிக்கடி செல்வது வழக் கம். எனவே மருத நிலத்திலுள்ள நான்கு சமுதாயப் பிரிவைச்சேர்ந்த செல்வர்களே பரத்தமை ஒழுக்கத்தை மேற்கொண்டனர் எனக் கொள் ளலாம்.

இல்லறமேற்ற தலைவன் தலைவியைப் பிரிந்து பரத்தையிடம் செல்கிறான். தலைவனது கூற்றுக்களை விளக்கும் தொல்காப்பியர் தலை வன் திருமணத்திற்குப் பிறகு, தலைவியிடம் பேசும் கூற்றுக்கள்-அடுத் துப் புதல்வற் பயந்தபோது கூறுபவை; ஆகியவற்றைக் கூறியபிறகு காமக்கிழத்தியை பற்றிக் குறிக்கின்றார். எனவே தலைவன் தலைவி மகப் பேறு அடைந்தபிறகே பரத்தையை நாடினான் எனறு கொள்ளாத் தோன்றுகிறது.

பரத்தையிற்பிரிவு

அகத்திணையியலில் பிரிவுகளைக் கூறும் தொல்காப்பியர் பரத் தையிற் பிரிவு என்று ஒரு பிரிவினைக் கூறாமை குறிக்கத்தக்கது.

''அயலோராயினும் அகற்சி மேற்றே'' (தொல்.பொருள்.984)

என்ற நூற்பாவிற்கு உரை கூறும் இளம்பூரணர். ஓர் ஊரகத்து மனை யயற்கண்ணும், பரத்தையிற்பிரிவு பாலையாம் என்பதூஉம், உய்த்து ணர்ந்து கொள்ளப்படும் என்றுரைக்கிறார் நச்சினார்க்கினியர். ''இத னானே மனையயற்கண்ணும் பரத்தையிற்பிரிவும், பாலையென்று உய்த்து ணர்க'' என்று கூறுகிறார்.

பிரிவு வகைகளுள் பரத்தையிற்பிரிவைத் தொல்காப்பியர் கூற வில்லை. ஓதல்-பகை-தூது-காரணமாகத் தலைவன் தனது ஊரை விட்டு அயலூருக்குப் பிரிவான். ஆயின் பரத்தையிற்பிரிவு அங்ஙனம் ஊரை விட்டுப் பிரிவதன்று. உள்ளூரில் தன் மனையை, மனைவியைப் பிரிவது தான். இக்கருத்தையே இளம்பூரணரும், நச்சினார்க்கினியரும் இங்கு எடுத்து மொழிகின்றனர்.

பாலைத் திணையாகிய பிரிவு-ஓதல்-பகை-தூது-காவல்-பொருள்-பரத்தை என அறுவகைப்படும். அவற்றில் பரத்தையிற்பிரிவு கைகோளி ரண்டில் கற்பளவில் இடம் பெற்றுக் களவுகமையாமையின், அப்பிரிவு

பின்னர் அத்தொடர்புடன் கூறப்படும். ஆதலின் அதை நீக்கி மற்ற ஐந்தும் இங்குக் கைகோளிரண்டிற்கும் பொதுவாகக் கூறப்பட்டன என்று சோமசுந்தரபாரதியார் பரத்தையை இங்குக் கூருமைக்குக் காரணத்தை விளக்குவார். மேலும் அவர் "அயலோராயினும் அகற்சி-மேற்றே'' என்ற நூற்பாவிற்கு இளம்பூரணர், நச்சினர்க்கினியர் உரைக்கும் பரத்தமை பற்றிய கருத்தை ஏற்காமல் உடன்போக்குத் தொடர்பான பொருளேயே கூறுவார்.

தொல்காப்பியர் பரத்தையிற்பிரிவை ஒரு பிரிவாகக் கொண்டு அப்பிரிவால் தலைவி துயருற்ற சூழலைப் பாடுவதைப் பாலை என்று கருதியிருந்தால் பிரிவு வகைகளுள் ஒன்ருகக் கூறியிருப்பார். பரத்தையிற் பிரிவு தலைவியிடம் துயரத்தை ஏற்படுத்துவதை விடச்சின உணர்வைத் தோற்றுவித்து ஊடலுக்குக் காரணமாக அமைகிறது. எனவே மருதத் திணையின் உரிபொருளாகிய ஊடலுக்குக் துணையாகவே அமைந்துள் ளது. அதனால்தான் தொல்காப்பியர் பரத்தையிற் பிரிவைப் பிரிவாகக் கூறவில்லை எனலாம்.

தலைவியின் நிலை

தலைவன் பரத்தை மாட்டுப் பிரிந்து சென்று மீண்ட பின் தலைவி ஊடல் கொள்தலும், வாயில் மறுத்தலும், எம் தங்கையராகிய பரத்தையர்க்கு இதனை உரை எனஇரத்தலும்,வாயில்களாக வந்தோர் அறிவுரை சொல்ல ஏற்றலும் தொல்காப்பியரால் கூறப்படுகின்றன.

காமக்கிழத்தியர் நலததினைத் தலைவி பாராட்டி அது தீமை பயக்குமென்று சொல்வதும் உண்டு. (தொல். பொருள். 1093)

அங்ஙனம் தலைவி தலைவனது பரத்தமையைத் தன் கற்புக்காரணமாக உடன் பட்டாளாயினும் அவள் உள்ளத்தில் ஊடல் குறிப்பு இருக்கும். ''கற்பு வழிப்பட்டவள் பரத்தை ஏத்தினும் உள்ளத்தூடல் உண் டென மொழிப''- (தொல் பொருள். 1179)

பரத்தையர் தாமுற்ற துன்பத்தைத் தலைவியிடத்துத் தெரிவித்து முறையிடுதலும் உண்டு எனத் தெரிகிறது. (தொல்.பொருள் 1181)

தோழி தலைவனது பரத்தமையொழுக்கத்தால் தலைவி துன்புற்ற நிலையை எடுத்து உணர்த்தல் உண்டு (தொல். பொருள். 1099. 1104)

வாயில்கள்

தலைவன் மேல் ஊடல் கொண்ட தலைவியின் சினத்தைத் தணிவித்து ஊடல் தணிக்க முயலுபவர்கள் வாயில்கள் எனப்படுவர். ஊடல் தணிக்கும் வாயில்களாகத் தொல்காப்பியர் பன்னிருவரைக் கூறுவார் (தொல். பொருள். 1139)

எனவேஇங்குத் தலைவனுடைய பரத்தமை-தலைவனுடைய இல்வாழ்க்கையைப் பெரிதும் சிதைத்ததாகவோ அல்லது தலைவியினுடைய அகவாழ்வைப் பேரளவில் பாதித்ததாகவோ கொள்ளப்படவில்லை. மாருக மிகவிரைவிலேயே தோன்றி - மிக விரைவிலேயே மறையக் கூடிய ஊடல் தோன்றுகின்ற களமாகவே பரத்தையிற்பிரிவு காணப்படுகிறது

இடம்: மருதம்

பரத்தமைச் செய்தியை மருதத்திணையில் கூறுவது மரபாகக் காணப்படுகிறது. மருதத்திணையின் உரிப்பொருளாக ஊடல் என்பதே தொல்காப்பியரால் கூறப்பட்டிருக்கிறது. நச்சினார்க்கினியர் ''புலவு முதலியன ஊடலாம் - பரத்தை - பாணன் - முதலியோர் ஊடல் நிமித்தமாம்'' என்று ஊடல் நிமித்தமாகப் பரத்தமையைக்கூறுகின்றார்.

பரத்தமையென்பது மருத நிலத்திற்குரிய செய்தியாகக் கூறப்படுகிறது. ஏனெனில் வயல் சூழ்ந்த வளமான மருத நிலமே கலை வாழ்விற்கும், கலைநுகர்ச்சிக்கும் உரிய நேரத்தையும் செல்வத்தையும் உடையதாக இருந்தது. வளமமிந்த மருத நிலத்தில் வாழ்பவர்களிடையே விலைமகளிருடன் இன்பம் நுகரும் வழக்கம் இருந்தது.

பரத்தமை யென்னும் வழக்கம் நாட்டுப் புறங்களை விட நகர்ப் புறங்களில்தான் வளரத்தக்க சூழல் உண்டு. நகரங்கள் மிகுந்த நிலமாகப் பெரும்பாலும் மருத நிலமே காணப்படுகிறது. நகரங்கள் மிகுந்த மருதச் சூழலே பரத்தமை வளர ஏற்ற இடமாக இருந்தது எனலாம். நகரச் சூழல் - செல்வவளம் - கால ஓய்வு ஆகிய மூன்றுமே மருத நிலத்தில் பரத்தமை இடம் பெறக் காரணம் எனலாம்.

பொழுது

தலைவன் பரத்தையை நாடும் காலமாகக் குறிப்பிட்ட காலத்தை வகுத்துக் கூற இயலவில்லை. எனவே தான் தொல்காப்பியர் மருத நிலத்திற்குக் காலப் பின்னணியாக எதையும் குறிப்பிட்டுக்கூறவில்லை. பருவம் வரைந்தோதாமையின் அறுவகைப் பருவமும் கொள்ளப்படும் என்பார் இளம்பூரணர்.

மருத நிலத்திற்குரிய சிறுபொழுதாகத் தொல்காப்பியர், வைகறையையும் விடியற் பொழுதையும் சொல்லுவார். அதனை விளக்கும் நச்சினார்க்கினியர், ''பரத்தையிற் பிரிந்த தலைவன் ஆடலும் பாடலுங் கண்டுங் கேட்டும் பொழுது கழிப்பிப் பிறர்க்குப் புலனாகாமல் மீளுங்காலம் அதுவாதலானுந் தலைவிக்குக் கங்குல் யாமம் கழியாது நெஞ்சழிந்து ஆற்றுமை மிகுதலான் ஊடலுணர்த்தற் கெளிதாவதோர்

உபகாரமுடைத்தாதலானும் வைகறை கூறினார்'' என்று கூறுவார். (தொல். பொருள் அகத் 8 நச்சினார்க்கினியர் உரை)

வைகறை - விடியல் ஆகிய இரண்டையும் இரு சிறுபொழுதாகக் கொள்ளாமல் ''வைகுறுதலாகிய விடியல்'' எனக் கொண்டு பொழுது புலர்தற்கு முற்பட்ட இறுதி இரவுக் காலத்தையே குறிக்குமென்றும் சிவஞான முனிவர் தம் முதல் சூத்திர விருத்தியில் கூறுவார். ஆயின் இக்கருத்தை மறுத்த டாக்டர் சோமசுந்தர பாரதியார் வைகறை - விடியல் ஆகிய இரு பொழுதும் மருதத்திற்குரியன என விளக்குவார். மேலும் அவர் இதில் ''வைகுறிள வேனில் மருதம்'' எனும் பாடம் மருதத் திணைக்குப் பொழுதும் பருவமும் வழுவாதுரைக்கும் சிறப்பு டைத்து'' என்று ஒரு பாடபேதம் கூறி விளக்குகின்றார்.

அலர்

தலைவனது பரத்தமை ஒழுக்கம் காரணமாக அலர் ஏற்படுவது உண்டென்பார் தொல்காப்பியர். (தொல். பொருள். 1108)

பரத்தையர் வகைகள்

தொல்காப்பியர் பரத்தை, காமக்கிழத்தி ஆகிய இரு சொல்லை யும் வேறுபாடின்றிக் கூறியிருக்க, உரையாசிரியர்கள் பரத்தையரைக் கண்ணிய காமக்கிழத்தியர் - காதற்பரத்தையர் - சேரிப்பரத்தையர் எனப் பலவாறு பகுத்துக் கூறுவர்.

இளம்பூரணர் - நச்சினார்க்கினியர் - புலவர் குழந்தை போன்ற உரையாசிரியர்கள் தொல்காப்பியம் தோன்றிப் பல நூற்றாண்டுகளுக் குப்பின் வாழ்ந்தவர்கள். இவர்கள் கூறும் பரத்தையர் பற்றிய பிரிவு களும் கருத்துக்களும் தொல்காப்பியர் காலத்திலேயே இருந்தமைக்குச் சான்றுகள் இல்லை. எனவே தொல்காப்பியரது நூற்பாக்களில் இக்கருத் துக்களுக்கான குறிப்புக்கள் காணப்படாமையின் அவை பிற்காலத் தில் தோன்றியனவே எனக் கொள்வது பொருந்தும்.

ஆய்வு முடிவுகள்

(1) பாணன் - கூத்தன் - விறலி - பரத்தை ஆகிய நால்வரும் தலைவ னுடைய பரத்தமையொழுக்கத்தோடு தொடர்புடையவர்களாகக் காணப்படுகின்றனர்.

(2) காமக்கிழத்தி - மனையாளோடு ஒப்ப வைத்து எண்ணக்கூடிய சிறப்பினையும் தகுதியையும் உடையவளாகத் தோன்றுகிறாள்.

(3) தொல்காப்பியர் பரத்தை, காமக்கிழத்தி ஆகிய இருசொற்களை யும வேறுபாடின்றிக் கூறுவதாகத் தோன்றுகிறது.

(4) பரத்தையையும் கதைமாந்தராக்கிப் பேச வாய்ப்பளிக்கிறார் தொல்காப்பியர்.

(5) காமக்கிழத்தி ஊடல் கொள்வதும் தலைவியை எண்ணிப் பொருது வருந்துதலும் தலைவியோடு தலைவனைச் சேர்த்து வைத்தலும், தலைவனது மகனைத் தான் போற்றுதலும் உண்டு என அறிகிறோம். மனையோள் ஒத்தலின் என்று குறிக்கப்படுவதால் மனைவியைப் போன்று காமக்கிழத்திக்கு அதிகமான செல்வாக்கு இருந்ததென அறிகிறோம்.

(6) தலைவி, 'காதல் எங்கையர்' என்று காமக்கிழத்தியைத் தனக்கு ஒப்பாகக் குறிப்பதும் நினைக்கத்தக்கது.

(7) தொல்காப்பியர் காலத்தில் இவ்வொழுக்கம் கொடியது என்று கருதப்பட்டிருக்கிறது. எனினும் அச்சமுதாயத்தில் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட ஒன்றாக இருந்து வந்தது என்று அறிகிறோம்.

8) தொல்காப்பியர் பரத்தையிற்பிரிவையும், பரத்தையர் கூற்றையும் கூறியிருப்பது அவர் காலச்சமுதாயத்தில் பரத்தமையொழுக்கம் பெற்றிருந்த இடத்தை விளக்கும்.

9) தலைவன்-தலைவி மகப்பேறு அடைந்த பிறகே பரத்தையை நாடினான் என்று கொள்ளத் தோன்றுகிறது.

10) தொல்காப்பியர் பரத்தையிற் பிரிவை ஒரு பிரிவாகக் கொண்டு அப்பிரிவால் தலைவி துயருற்ற சூழலைப் பாடுவதைப் பாலை என்று கருதியிருந்தால் பிரிவு வகைகளுள் ஒன்றாகக் கூறியிருப்பார். பரத்தையற் பிரிவு தலைவியிடம் துயரத்தை ஏற்படுத்துவதைவிடச் சின உணர்வைத் தோற்றுவித்து ஊடலுக்குக் காரணமாக அமைகிறது. எனவே மருதத் திணையின் உரிப்பொருளாகிய ஊடலுக்குத் துணையாகவே அமைந்துள்ளது. அதனால்தான் தொல்காப்பியர் பரத்தையிற் பிரிவைப் பிரிவாகக் கூறவில்லை எனலாம்.

11) தலைவன்மேல் ஊடல் கொண்ட தலைவியின் சினத்தைத் தணிவித்து ஊடல் தணிக்க முயலுபவர்கள் வாயில்கள் எனப்படுவர்.

12) தலைவனுடைய பரத்தமை, தலைவனுடைய இல்வாழ்க்கையைப் பெரிதும் சிதைத்ததாகவோ அல்லது தலைவியினுடைய அகவாழ்வைப் பேரளவில் பாதித்ததாகவோ கொள்ளப்படவில்லை. மாறாக மிக விரைவிலே தோன்றி மிக விரைவிலேயே மறையக் கூடிய ஊடல் தோன்றுகின்ற களமாகவே பரத்தையிற் பிரிவு காணப்படுகிறது

13) நகரச்சூழல் செல்வவளம்-கால ஒய்வு ஆகிய மூன்றுமே மருதத்தில் பரத்தமை இடம் பெறக் காரணம் எனலாம்.

14) உரையாசிரியர்கள் பரத்தையரைக் கண்ணிய காமக்கிழத்தியர், காதற்பரத்தையர், சேரிப்பரத்தையர் எனப் பலவாறு பகுத்துக் கூறுவர். ஆனல் தொல்காப்பியரது நூற்பாக்களில் இக்கருத்துக் களுக்கான குறிப்புக்கள் காணப்படாமையின் அவை பிற்காலத்தில் தோன்றியனவே எனக் கொள்வதே பொருந்தும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. பாலசுந்தரம்பிள்ளை தி. சு, தொல். பொருள். 1170 சூத்திர உரை- கழகம்
2. இராசமாணிக்கனர் . ம, இல்வாழ்க்கை, பக். 20
3. நாவலர் சோமசுந்தரபாரதியார், தொல்காப்பியப் பொருட்படலம் அகத்.90.
4. சுப்புரெட்டியார்.ந, தொல்காப்பியம் காட்டும் வாழ்க்கை- பக். 40-1663.

செல்வி. இந்திரா பாய் ஜாதவ்

தொடரமைப்பில் பிறமொழித்தாக்கம்

1. 1. முகப்பு

ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட மொழிகள் கலந்து வழங்கும் நிலப்பரப்பில் (Multilingual and Bilingual area) பேசப்படும் மொழிகள் ஒவ்வொன்றும் பிறமொழித்தாக்கத்துக்கு உட்பட்டிருத்தல் இயல்பு. மொழிபெயர்ப்பும் கூட (Translation) ஒரு மனதின் இருமொழிச் செயல் (Bilingual activity of the mind). ஆதலால் அம்முயற்சியிலும் பிறமொழித்தாக்கம் ஏற்பட வாய்ப்பு உண்டு. இது மனத்தளவில் நிகழும் நனவிலி மொழி பெயர்ப்புக்களிலோ (unconscious translation), கருதியே செய்யும் நூல் மொழி பெயர்ப்பு முயற்சிகளிலோ நிகழலாம். இன்றைய இலக்கியங்களில் இப்பிறமொழித் தாக்கம் மிக எளிதாக உண்டாகின்றது. இவ்வாறு உண்டாக நான்கு காரணங்கள் புலனாகின்றன.

1. இரு மொழி வழங்கும் நிலப்பரப்பு
   (Bilingual area)
2. இரு மொழி தெரிந்த எழுத்தாளர்
   (Bilingual author)
3. மனதின் இருமொழிச் செயல்
   (Bilingual activity)
4. இருமொழி பேசும் பாத்திரங்கள் (Bilingual characters)

1.1. இரு மொழி வழக்கு

"இருமொழி வழக்கு என்பது ஒரு குறிப்பிட்ட சமுதாயப் பிரிவினரிடையே, அவர்களுடைய அன்றாட வாழ்க்கையில் பயன்படுத்தப்பட்டு

வரும் இருமொழிகள் பற்றிய ஒன்றாகும். இரு வேறுபட்ட சமுதாயப் பிரிவினரிடையே செய்திப் பரிமாற்றத்திற்குப் பாலம் போல் (Communication Bridge) அமைவது இருமொழி வழக்கு என்பர் மொழியியலார். மொழிப்பயனில் இருவேறுபட்ட மொழிகளைப் பேசக் கூடிய ஆற்றல் மிக்க சமுதாயப் பிரிவை இருமொழி வழக்குச் சமுதாயம் (Bilingual community) என்று சொல்லலாம். இரு வேறுபட்ட மொழிகள் ஒரு சமுதாயப் பிரிவில் தொடர்பு கொள்ளும் போது, ஒரு மொழியைத் தாய் மொழியாகக் கொண்ட சமுதாயம், மொழித் தொடர்பில் பங்கு கொள்ளும் மற்றொரு மொழி பேசும் சமுதாயத்தினரின் சமுதாய-கலாச்சார அமைப்பில் பயன்படக்கூடிய மொழிக்கூறுகளைச் சிறுகச் சிறுகப் பயன் படுத்தத் தொடங்குகிறது. இவ்வாறு மொழித் தொடர்பு பெருகும் போது தொடர்பு கொள்ளும் மொழிகளுக்குள் மொழிக் கூறுகள் ஒரு மொழியிலிருந்து இன்னொரு மொழிக்கு எளிதில் செல்லக் கூடிய வாய்ப்பு அதிகமாகிறது"[1] என்பார் டாக்டர். கி. கருணாகரன்.

2. 0 பிறமொழித் தாக்கத்தின் இருவகை

பிறமொழித்தாக்கம் இருவகைகளில் உண்டாகலாம்.

(1) உள்ளடக்கத்தில் பிறமொழித் தாக்கம் (content)

(2) உருவத்தில் பிறமொழித் தாக்கம் (form)

2.1. உள்ளடக்கத்தில்பிறமொழித் தாக்கம்

இன்றைய இலக்கியங்களில்,கதைக்கருவிலும்,உத்தியிலும் ஏற்படுகிற பிறமொழித தாக்கம் உள்ளடக்கம் என்ற அளவில் ஏற்படுவது. உதாரணமாக,நனவோடை உத்தி(Stream of consciousness)என்பது ஒன்று. நீல. பத்மநாபன் தம் நாவல்களில் இவ்வுத்தியைக் கையாள்கிறார். இது உள்ளடக்கத்தைப் பொறுத்து உண்டாகும் பிறமொழித் தாக்கம். பிராய்டின் உளவியல் கூறு இன்றைய தமிழ் இலக்கியங்களில் இடம் பிடித்திருக்கிறதென்றால் அதுவும் உள்ளடக்கத்தைப் பொறுத்த அளவில் ஏற்பட்ட பிறமொழித் தாக்கமே. இவ்வாறு உள்ளடக்கத்தைப் பொறுத்த அளவில் நிகழும் பிறமொழித் தாக்கத்தின் விளைவால் மொழி பாதிப்படைவதில்லை; பாதிக்கப்பட வேண்டிய அவசியமும் இல்லை.

2.2 உருவத்தில் பிறமொழித் தாக்கம்

பிறமொழி, எவ்வாறு உருவ அமைப்பை அல்லது மொழி நடையைப் பாதித்துள்ளது என்பதே உருவத்தில் பிறமொழித தாக்கம் என்ற தலைப்பின்கீழ் ஆராயப்படவிருக்கிறது. நீல. பத்மநாபன் நாவல்களின் சொற்களையும், தொடர்களையும் சேகரித்து, அவற்றை ஆசிரியன் பயன்

படுத்தும் முறையால், எவ்வகையான, எம்மொழித் தாக்கங்கள் ஏற்பட்டுள்ளன எனக்காணவேண்டியுள்ளது. இவ்வாய்வுரையில் 'பிறமொழித் தாக்கம்' என்பது ஒருமொழி மீது, பிறிதொரு மொழியின் தாக்கம் சொல்லளவிலும் தொடரளவிலும் எவ்வாறு ஏற்பட்டுள்ளது என்பதை மட்டும் குறிக்கும் சொல்லாக. வரையறுத்த பொருளில் (Restricted Meaning) கையாளப்பட்டுள்ளது.

2. 3. எம்மொழித் தாக்கங்கள்?

ஆய்வுக்கான நான்கு நாவல்களிலும், (உறவுகள், பள்ளி கொண்ட புரம், தலைமுறைகள் ஃபைல்கள்)

1. மலையாள மொழித்தாக்கம்
2. மலையாளம் வழி வடமொழித் தாக்கம்
3. ஆங்கில மொழித்தாக்கம்

ஆகிய மும்மொழித்தாக்கங்கள் எவ்வாறு அமைந்துள்ளன என்றாய்கிறது இவ்வாய்வுரை.

(1) ஆசிரியர் மலையாளத்திலும், தமிழிலும் ஒருசேரப் புலமை மிக்கவராக இருக்கும் காரணத்தாலும்

(2) பாத்திரங்களின் உணர்வு வெளிப்பாட்டின் கருவியாக மொழி அமைந்தபோது இந்தேவை உண்டான காரணத்தாலும்

(3) கதை நிகழ் களத்தின் மொழிப்போக்கு இவ்வாறமைந்திருக்கும் காரணத்தாலும்

இத்தகைய தாக்கங்கள் இவர்தம் மொழியில் ஏற்பட்டுள்ளன.

3. மலையாள மொழித்தாக்கத்தால் உண்டான சில தொடர்கள்

3. 0. உருபேற்ற வடிவம் எழுவாயாதல்

''எழுவாய் வேற்றுமை பெயர்தோன்று நிலையே''[2] என்னும் நூற்பாவின்படி தொடரில் எழுவாயாக (subject) நிற்கும் வடிவம் பெயராக (nominative form) அமைவதே தமிழின் தொடரியல்பு எழுவாயாக உருபேற்ற வடிவம் (oblique form) வருதல் மலையாள மொழித்தொடரமைப்பு. இவ்வமைப்பைத் தமிழுக்குக் கொண்டு வருகிறார் ஆசிரியர்.

(எ டு.) நமக்கு தேங்காப் பட்டணம் வரைப்போயி கணியான்கிட்டே பாப்போம்.[3]

மலையாளம்: நமுக்கு தேங்நாப் பட்டணம் வரைப்போயி கணியான்றெயடுத்துச் சோதிக்காம் (Character)

தனக்குப் பேசவேண்டியதை எல்லாம் பேசிவிட்டோம் என்ற ஒரு ஆத்ம திருப்தியும் அவனுக்கு வந்தது[4]

மலையாளம்: தனிக்குப் பறயானுள்ளதொக்கப் பறஞ்ஞு தீர்த்து என்றக் கருதார்த்ததயும் வந்நு. (author)

எனக்கும் வேணுமானல் ஓடிப் போயிருந்திருக்கலாம்[5]

எனிக்கும் வேணமெங்கில் ஓடிப் போயிருந்திருக்கலாம் (Character)

மலையாள மொழியின் இடையீட்டினுல் (interference) நீல.பத்மநாபன் தொடரமைப்புகளில் இத்தகு நிலைமை காணப்படுகிறது. கதை நிகழ்களத்தின் மொழிப்போக்கும் இத்தகு தொடரமைப்புகள் உருவாகத் துணைநிற்கின்றன. இருமொழிகள் வழங்கும் நிலப்பகுதிகளின் எல்லைப் பகுதிகளில் வாழ்வார் பேச்சு வழக்கில் இத்தகைய இடையீடுகள் அதிகம். இவ்வமைப்பு ஆசிரியர் கூற்றுகவும், பாத்திரப்பேச்சிலும் உள்ளன. இத்தகு அமைப்பு,

தலைமுறைகள் நாவலில் 14 இடங்களிலும்
பள்ளிகொண்டபுரத்தில் 25 இடங்களிலும்
உறவுகள் நாவலில் 24 இடங்களிலும்

இடம் பெறுகின்றன.

3 1. நான்கனுருபுக்கு மாருய் இரண்டனுருபு கொண்டு அமைந்த தொடர்:-

தொடரில் இரண்டாம் வேற்றுமை உருபு வரும் இடங்களில் நான்காம் வேற்றுமை உருபு வருதல் மலையாள மொழியின் இயல்பு. தமிழில் இவ்வித அமைப்பு இல்லை.

(எ.டு.)

தன்னை இனி யாரும் வந்து உதவி செய்ய வேண்டாமென்ற ஒருவிதக் கசப்பின் வெறியில் திளைத்தார் அவர்[6]

மலையாளம்: தன்னெ ஆரும் ஸஹாயிக்காண்டா என்ற ஒரு நீரஸ பாவத்தில் (author)

தக்கனூர் தாத்தாவையும் லட்சுமிப்பாட்டியையும் ஜகதீசன் அறிவிப்பானுக இருக்கலாம்.[7]

மலையாளம்: தக்கனூர் அப்பூப்பனேவும் லட்சுமி அம்மூம்மயேயும் ஜகதீசன் விவரம் அறிவிக்குமாயிரிக்கும் (character)

உருபு மயக்கம் பற்றிக் குறிப்பிடும் தொல்காப்பியரும் இரண்டாம் வேற்றுமையும், நான்காம் வேற்றுமையும் மயங்குவதாகக் கூறவில்லை. தமிழில் இல்லாத இவ்வியல்பு மலையாள மொழித் தாக்கத்தினுல் நீல. பத்மநாபனிடம் கைவந்திருக்கிறது. பாத்திரப் பேச்சு மொழி வாயிலாகவும், ஆசிரியக் கூற்றுகவும் புலனுகும் இவ்வமைப்பு,

(1) 'தலைமுறைகளி'ல் – 14 இடங்களிலும்
(2) பள்ளிகொண்டபுரத்தில் – 8 இடங்களிலும்

(3) உறவுகள் நாவலில் – 26 இடங்களிலும் இடம் பெறுகின்றன.

3. 2 தொடரமைப்பில் இடம் பெறும் மலையாளச் சொற்கள்

தமிழில் காணப்படும் 'எந்த' என்ற வினைச்சொல்லுக்கு இணை-யான மலையாள வினைச்சொல் 'ஏது' என்பது. இணையான தமிழ்ச்சொல் இருக்க அதைவிடுத்து மலையாளச் சொல்லைக் கொண்டு தொடர் அமைப்பதால், ஒருவேளை இவர் அம்மொழியில சிந்தித்து அதற்குத் தமிழ் வடிவம் கொடுக்கிருரோ என்ற ஐயம் எழுகிறது. தமிழில் 'ஏது', 'எந்த' என்ற இரு வடிவுகள் உண்டு. மலையாளத்தில் எந்த என்பது இல்லை.

(எ.டு) ஏது சாவு வீட்டுக்கும்[8]
மலையாளம்: ஏது புல வீட்டினுயாலும்
ஏது கிளாஸில் படிச்சுக்கிட்டிருந்தான்[9]
மலையாளம் : ஏது கிளாஸில் படிச்சொண்டிருந்து

(1) ஆசிரியர் இருமொழி அறிந்த காரணத்தாலும்
(2) அவர் வாழும் நிலப்பரப்பு இருமொழி வழங்கும் நிலப்பரப்பாதலாலும்
(3) எண்ணிக்கையில் அதிகமானவர்கள் மலையாளம் பேசுபவர்களா-தலாலும் இத்தகு தாக்கம் உண்டாக வாய்ப்பு உண்டு. இவ்வமைப்பு,

'தலைமுறைகளி'ல் – 4 இடங்களிலும்
'உறவுகளில்' – 3 இடங்களிலும் வருகின்றன.

வினைச் சொல்லான 'ஏது' மட்டுமின்றிப் பிற சொற்களும் இவ்வாறு தொடரில் இடம் பெறக் காணலாம்.

(எ.டு.) வார்டு அமைதியில் ஆண்டு கிடந்தது[10]
எரிச்சலும் வெறுப்பும் எல்லாம் கிளிர்ந்தெழுந்து கொண்டிருந்தன[11]
படிக்கும் பாடங்கள் ஒன்றும் நினைவில் நிற்காமல் வழுதி வழுதிப் போய்க் கொண்டிருந்தன[12]

மேற்கண்ட காட்டுகளில் அடிக்கோடிட்ட மலையாளச் சொற்களுக்கு இணையாக ஆழ்ந்து, பொங்கியெழுந்து, நழுவிநழுவி என்பவை இருக்க அவற்றை விடுத்து மலையாளச் சொற்களையேஅவர் பயன்படுத்துவது மலையாள மொழியின் இடையீடு காரணமாக ஏற்பட்டதெனலாம்.

4. மலையாளம் வழி வடமொழித் தாக்கம்

வடமொழிச் சொற்களுக்கு நிகரான தமிழ்ச்சொற்கள் இருக்கும் போது அதைவிடுத்து வடசொற்களையே வைத்துத் தொடர் அமைக்கிருர். வடசொற்களின் ஆளுகை 'தலைமுறைகளை' விட அதிகமாகப்

'பள்ளிகொண்டபுரத்திலும்', அதைவிட அதிகமாக 'உறவுகள்' நாவலிலும் இடம் பெறுகின்றன.

(எ டு) ஊரில் இருந்திருந்தால் இந்த தன் முதல் சம்பளத்தை அப்பாவின் கையில் கொண்டு போய் கொடுத்தால் எவ்வளவு உள்ளம் பூரிப்பார்... தனக்கும் ஒரு சாரிதார்த்தியம் (மனநிறைவு)[13]

இப்போது அறிவு வந்தபின் சிவகாமிப்பாட்டி என்ற வடவிருட்சம் (அரசமரம்) உறவு வேர்கள் முறிய மண்ணில் குடைசாய்கிறது[14]

நேரடியாக வடமொழிப் பயிற்சி அவருக்குக் கிடையாது. ''மலையாளத்தில் கலந்து வரும் வடமொழிச் சொற்கள் காரணமாக வடமொழிப் பயிற்சி தனக்கு ஏற்பட்டிருக்கலாம்',[15] என்று அவரே ஒப்புக் கொள்வதால் இவ் வடமொழித்தாக்கம் மலையாள மொழி வழிதான் அவருக்கு ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும் என்றுணரலாம்.

5. ஆங்கில மொழித் தாக்கம்

பட்டம் பெற்ற எழுத்தாளரான நீல. பத்மநாபன் தம் படைப்புக்களில் ஆங்கிலத் தொடரமைப்பை ஒத்த அமைப்பைத் தமிழில் கையாள்கிறார்.

(எ.டு.)

துப்பாக்கிப் பிரயோகம், தடியடி, இவையெல்லாவற்றையும் மீறி ஒரே ஆளாய் எழுந்து நின்ற திருவிதாங்கூர் பிரஜையின் முன் சுயநலவாதிகள் சுருண்டு விழுந்து விட்டார்கள்.[16]

Eng: Trivancore Subsects who rose as one man

இங்கு rose as one man

என்ற ஆங்கிலத் தொடரைத் தமிழ்ப்படித்தியிருக்கிறார். ''இது தனக்கும் ஒரு செய்தியாகவே இருந்தது.''[17]

இது தனக்கும் ஒரு புதிய செய்தியாகவே இருந்து என்றோ, தனக்கும் ஒரு புதுச் செய்தியாக இருந்தது என்றோ கூறப்பட்டிருப்பின் வளர்ந்து வரும் தமிழ் எனலாம். ஆனால் இவ்வமைப்பு, ''It was news to him'' என்பதன் மொழிபெயர்ப்பாக அமைந்துள்ளது.

''அப்பாவின் இந்தக் கம்பீரத்தூக்கம் தனக்குக் கைவராத கலையாகவே இப்போதும் மிஞ்சுகிறது.''[18] என்பதில் உள்ள ''இப்போதும் மிஞ்சுகிறது'' என்பது ''It still remains'' என்பதன் மொழிபெயர்ப்பாக உள்ளது.

போதிய கலைச்சொற்கள் இல்லாத நிலையில் ஆங்கிலச் சொற்களைப் பயன்படுத்தினால்தான் படித்த அறிவுஜீவிகளான வாசகர்கள் புரிந்து கொள்வார்கள் என்ற எண்ணத்தோடு சில இடங்களில் ஆங்கிலச் சொற்களைக் கையாள்கிறார். ஆயின் தொடர் அளவில் இவ் வாறமை

கின்ற அமைப்புக்கள் யாவும், பட்டம் பெற்ற எழுத்தாளராய் இவர் இருக்கும் காரணத்தால் உண்டானவை. பிறமொழியாகிய ஆங்கில மொழியின் தாக்கம் பட்டப்படிப்பின் விளைவால் ஏற்பட்டது எனலாம்.

6. *சில முடிவுகள்*

1. a) இருமொழி தெரிந்த எழுத்தாளர்
   b) இருமொழி வழங்கும் நிலப்பரப்பு கதைக் களனுதல்
   c) இருமொழி பேசும் பாத்திரப் படைப்புகள் ஆகிய இவை

காரணமாகப் பிறமொழித்தாக்கங்கள் ஏற்பட வாய்ப்பு உண்டு.

2. இருமொழிகள் தொடர்பு கொள்ளும்போது, சமுதாயக் கூறுகள் மட்டுமன்றி, மொழிக்கூறுகளும, ஒரு மொழியிலிருந்து பிற மொழிக்குள் புகும் வாய்ப்பு உண்டு.
3. உள்ளடக்கத்தில் உண்டாகும் பிறமொழித் தாக்கத்தால் மொழி பாதிப்படைவதில்லை. அதற்கு அவசியமும் இல்லை.
4. மலையாள மொழி இடையீட்டினுல் (interference) தொடரில் எழுவாயாக அமையவேண்டிய பெயர் வடிவம் (Nominative form) உருபேற்ற வடிவாக (Oblique form) அமைகிறது.
5. 'எந்த' என்ற தமிழ் வினுச்சொல்லுக்கு மாருய் 'ஏது' என்னும் மலையாள வினுச்சொல் தொடரில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. எந்த என்பது மலையாளத்தில் இல்லை. ஏது என்னும் வடிவம் தமிழில் இருந்தாலும் செயல் நிலையில் (function level) இரண்டும் வேறுபட்டவை. வடிவால் (form level) ஒத்தவை.
6. வடமொழியில் நேரடிப் பயிற்சி இல்லாவிட்டாலும் மலையாளத்தின் வழியாக வந்த வடமொழிப் பயிற்சியின் விளைவால் வடமொழித்தாக்கம் இவர் மொழியில் காணப்படுகிறது.
7. பட்டம் பெற்ற (Double degree) எழுத்தாளரான காரணத்தால் ஆங்கில மொழியின் தாக்கம் பெற்ற தொடர்கள் இவரிடம் காணப்படுகின்றன.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1 கருணாகரன், கி., சமுதாய மொழியியல், வெளியீடு: திருமதி. பிருந்தா முத்துசாமி, கோயமுத்தூர், பக். 187.
2. சேனாவரையர், தொல்காப்பியம், சொல்லதிகாரம், நூற்பா-66.
3. நீல பத்மநாபன், தலைமுறைகள், வெளியீடு: ப.கிருஷ்ணம்மாள், பக். 56.
4. Ibid., பக். 358.
5. நீல.பத்மநாபன், பள்ளிகொண்டபுரம், வெளியீடு: வாசகர் வட்டம், பக்.312
6. நீல பத்மநாபன், தலைமுறைகள், பக் 35.
7. நீல.பத்மநாபன், உறவுகள், வெளியீடு: ப. கிருஷ்ணம்மாள், பக்.86.
8. நீல.பத்மநாபன், தலைமுறைகள், பக். 304.
9. நீல.பத்மநாபன், உறவுகள், பக். 31.
10. Ibid., பக். 251.
11. Ibid., பக். 283.
12. Ibid., பக். 243.
13, Ibid., பக். 291.
14. Ibid., பக். 295.
15. 23-8-1976 அன்று நீல.பத்மநாபனிடமிருந்து கிடைக்கப்பெற்ற வினாப்பட்டிக்கான விடைத்தாளிலிருந்து.
16. நீல.பத்மநாபன், ஃபைல்கள், வெளியீடு: ப. கிருஷ்ணம்மாள், பக். 40.
17. நீல.பத்மநாபன், உறவுகள், பக். 289.
18. Ibid., பக். 196.

19

திருமதி. மைக்கேல் சரோஜினிபாய்

சிலப்பதிகாரத்தில் பெயரெச்சம்

ஒரு சொல் தன்னுடைய பொருள் முற்றுப் பெருவதற்கு இன்னொரு சொல்லை வேண்டி நின்றால் முன்னது எச்சம் எனலாமா? வேண்டப்படும் சொல் பெயர்ச் சொல்லானால் அவ்வெச்சத்தைப் பெயரெச்சம் என்று கூறலாமா? இவ்வாறு கருதினால்,

சாத்தனது பொருள்—உருபு
கொன்னூர்—இடைச்சொல்

என வருமிடங்களிலும் பெயரெச்சங்களாகக் கொள்ள நேரிடும். எனவே இவ்வாறு கூறுவது பொருத்தமாகத் தோன்றவில்லை.

சேனாவரையர் வினையெச்சத்தைவினையை ஒழிபாகவுடைய வினை என்பார் [தொல். சொல். 217 உரை]. எனவே ஒப்புமையாக்கத்தான் பெயரெச்சம் பெயரை ஒழிபாகவுடைய வினை என்று கூறலாம்.

தொல்காப்பியர் பெயரெச்சத்திற்குத் தனியான விளக்கம்கூறவில்லையாயினும் பெயரெச்ச வடிவங்களான செய்யும், செய்த என்னும் இரண்டையும் 'இருதிணைச் சொற்குமோரன்ன வுரிமைய' னவாகச் சுட்டப்படும் சொல்வரிசையில் கூறுகின்றார்.[1]

பெயரெச்சம், தெரிநிலைப் பெயரெச்சம், குறிப்புப்பெயரெச்சம் என இரண்டாகும். இங்குதெரிநிலைப் பெயரெச்சம் மட்டுமே ஆய்வுக்கு எடுக்கப்பட்டுள்ளது.

தொல்காப்பியர் செய்த, செய்யும் என்னும் இரண்டு வாய்பாட்டு வடிவங்களையும், எழுத்ததிகாரத்தில் செய்யா என்னும் வாய்பாட்டுவடிவத்தையும் குறிப்பிடுகின்றார். நன்னூலார் செய்த, செய்யும் செய்கின்ற என்னும் மூன்று வாய்பாடுகளையும் கூறுகின்றார், (நன்.

340). இறப்பு, நிகழ்வு, எதிர்வு, செய்யா, செய்யாத ஆகியன தெரிநிலைப் பெயரெச்சம் என்பார் டாக்டர் பொற்கோ.[2]

சிலப்பதிகாரத்தில் செய்த, செய்கின்ற, செய்யும் என்னும் வாய்பாட்டு வடிவங்களும், செய்யா. செய்யாத என்ற எதிர்மறைப் பெயரெச்ச வடிவங்களும் காணப்படுகின்றன.

செய்த

சிலப்பதிகாரத்தில் சுமார் ஆயிரம் இடங்களில் செய்த என்னும் வாய்பாட்டு வடிவம் வருகின்றது. இவற்றுள் பதினைந்து இடங்களில் இவ்வாய்பாடு அளபெடை போல வருகின்றது.

எ. கா : நெடுமாராய நிலைஇய வஞ்சியும்' [காட்சிக். 142]

கெருஇய, நிலைஇய, ஒரீஇய, மேம்படீஇய, மதைஇய, குருஇய, துழைஇய, வளைஇய, குவைஇய, விரைஇய போன்ற வடிவங்கள் காணப்படுகின்றன. இவ்வாறு அளபெடுத்து வரும் செய்த வாய்பாட்டுப் பெயரெச்சங்கள் வடிவில் 'செய்யிய' போன்று காணப்பட்டாலும் இறந்தகாலம் பற்றிச் 'செய்த' என்னும் பெயரெச்ச வாய்பாடாகவே செயல்படுகின்றது.

புக்க, போய, மேய என்னும் வடிவங்கள் இறந்த காலங்காட்டும் பெயரெச்சமாகக் காணப்படுகின்றன.

எ. கா: 'கடன் கழித்து மேய நாள்' - [கனாத்திரம். 32]

'வண்டொடு புக்க மணவாய்த்தென்றல்' - [மனையறம்], 24

'ஆயர் முதுமக ளாயிழை தன்மேல்
போய பிறப்பிற் பொருந்திய காதலின்' [வரந்தரு 132-133]

செய்யும்

தொல்காப்பியர் காலத்தில் 'செய்யும்' என்னும் வாய்பாட்டு வடிவம் நிகழ்காலம் காட்டியது என்பது

'நிகழுங் காலத்துச் செய்யும் என்னுங் கிளவி (தொல்.சொல். 222)என்னும் நூற்பாவால் தெளிவாகின்றது.

'செய்த' இறப்பும், 'செய்யும்' நிகழ்காலமும் குறிக்கும். எனவே எதிர்காலத்திற்கு அவர் காலத்தில் தனியாக எந்த வடிவமும் இல்லை. 'செய்யும்' என்னும் வடிவம் அவர் காலத்தில் நிகழ்வோடு எதிர்காலத்திற்கும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. தொல்காப்பியர் 'காலந்தாமே மூன்றென மொழிப' (தொல்.சொல்.202) என்று கூறிவிட்டு, இறப்பு நிகழ்விற்கு வாய்பாடு சொல்லி எதிர்காலத்திற்குக் கூறுது விட்டதோடு

'செய்யும்' என்னும் வினைமுற்றை

முந்நிலைக் காலமும் தோன்றும் இயற்கை
எம்முறைச் சொல்லும் நிகழுங் காலத்து
மெய்ந்நிலைப் பொதுச்சொற் கிளத்தல் வேண்டும்'

(தொல்.சொல்.235)

என்று கூறுவதனால், பெயரெச்சத்திற்கும், 'செய்யும' என்னும் நிகழ் கால வடிவத்தையே எதிர்காலத்திலும் வழங்கியிருத்தல் வேண்டும் என்பது தெளிவாகின்றன.

நன்னூலார் மூன்று காலங்களுக்கும் தனித்தனி வாய்பாடுகள் கூறுகின்றார். செய்த-இறப்பிலும, செய்கின்ற-நிகழ்விலும், செய்யும்-எதிர்விலும் கூறப்படுகின்றன. (நன்.340)

சிலப்பதிகாரததில் 'செய்யும்' வாய்பாட்டுப் பெயரெச்ச வடிவம் சுமார் முன்னூற்று ஐம்பது இடங்களில் காணப்படுகின்றது. இவற்றுள் இருபத்தி நான்கு இடங்களில் அளபெடுத்து வருகின்றது

எ.கா: 'அரும் பொருள் தரூஉம் விருந்திற் றேஎம்'

[மனையறம் 5]

'பாவை நின்றழூஉம் பாவை மன்றமும்'

[இந்திரவிழவு-138]

செய்யும் என்னும் வாய்பாட்டிலுள்ள 'உ'கரம் அது ஏறி நிற்கும் மெய்-யோடு கெடுவதும் உண்டு. சிலம்பில் ஓரிடத்தில் 'உ'கரம் தான் ஏறி நின்ற மெய்யோடு கெட்டு வந்துள்ளது.

எ.கா: 'வண்டார்த்து உலாங்கன்னி' [கானல்-9]

'உலாவுங்கனி' என்ற வடிவத்திற்குப் பதில் [வ்+உ] வு'கரம் கெட்டு 'உலாங்கன்னி' என்று காணப்படுகின்றது

'அவ்விடனறிதல்' என்பதனால் 'அம்பலூரு மவனொடு மொழிமே' என்புழி, மொழியும் என்பது 'மொழிம்' என்றாயிற்று. மெய்யொழிந்து கெடுதலும் உடைத்து. அது 'சாரனாட வென்றோழியுங் கலுழ்மே' எனபுழிக் 'கலுழும்' என்பது 'கலுழ்ம்' என்றாயிற்று. பிறவும் அன்ன என்று உரை கூறுவார் இளம்பூரணர் [தொல். சொல். 233. உரை]

சிலம்பில் ஓரிடத்தில் 'உ'கரம் மெய்யொழிந்து கெட்டு வந்துள்ளது.

எ.கா: 'எம்முறுநோய் தீர்மென்று மேவியோர்
பாசண்டச் சாத்தற்குப் பாடுகிடந்தாளுக்கு'

[கனாத்திறம். 14 – 15]

இங்கு 'தீரும்' என்பதிலுள்ள 'உ'கரம் கெட்டு' 'தீர்ம்' என்ற வடிவம் காணப்படுகிறது.

சிலம்பில் சில இடங்களில் செய்யும் வாய்பாட்டிலுள்ள இறுதி மகரம் கெட்டும் வந்துள்ளது.

எ.கா: விழவு கொண்டு எடுக்கு நாள்' [கடலாடு. 6]
காவிரி சென்றலைக்கு முன்றில் [கனாத்திறம் 57]

'செய்' என்னும் பெயரெச்ச அடியுடன் 'தரும்' என்ற வடிவம் இணைந்து 'செய்யும்' என்னும் பெயரெச்சம் அமையும் வடிவங்கள் ஐந்து இடங்களில் சிலம்பில் காணப்படுகின்றன. 'தரும்' என்பது 'தருதல்' பொருளையுடைய தன்று. சிலம்பில் காணப்படும் மகிழ்தரும் வீழ்தரும், சூழ்தரும், என்னும் இவ்வடிவங்களிலெல்லாம் மகிழ், வீழ், சூழ் என்பவை அடியாகாமல் 'மகிழ்தா, வீழ்தா, சூழ்தா' என்பவை அடியாக, அவற்றுடன் 'உம்' இணைந்து மகிழ்தரும், வீழ்தரும், சூழ்தரும் என்னும் வடிவங்கள் அமைகின்றன.

எ. கா: 'கயலுலாய்த் திரிதருங்காமர் செவ்வி' [வேனிற்-79]

செய்கின்ற:- தொல்காப்பியர் செய்த, செய்யும் என்னும் இரண்டு பெயரெச்ச வாய்பாடுகளைக் கூறி, அவற்றுள் செய்யும் நிகழ்காலப் பெயரெச்சம் என்று காட்டியுள்ளார் [தொல். சொல். 229, 237]

நன்னூலார் 'செய்கின்ற' என்னும் வாய்பாட்டையும், வீரசோழிய ஆசிரியர் 'செய்கிற' என்ற வடிவத்தையும் குறிப்பிடுகின்றனர்.

'கின்று'என்னும் நிகழ்கால இடைநிலை பெற்றுச்சிலம்பில் மூன்று வடிவங்கள் நிகழ்காலப் பெயரெச்சங்களாகக் காணப்படுகின்றன. அவை : உருள்கின்ற, ஊர்கின்ற, ஓசனிக்கின்ற.[4]

எ. கா: அங்கு வாழும் மாதவர் வந்தறிவுறுத்த விடத்தாங்-
கண் உருள்கின்ற மணிவட்டைக் குணில் கொண்டு...
[வாழ்த்து. உரைப் பாட்டு - 1-11-12]

'ஊர்ந்த வழிசிதைய ஊர்கின்ற வோதமே' - [கானல்-35.2]

ஓசனிக்கின்ற உறுவெயிற் கடைநாள்'
[ஊர்காண்-125]

எதிர்மறைப் பெயரெச்சம்

தொல்காப்பியர் எதிர்மறைப் பெயரெச்சங்கள் இவை என்று குறிப்பிடவில்லை.

சிலம்பில் செய்யா, செய்யாத என்ற இரண்டு வடிவங்களும் எதிர்மறைப் பொருளை உணர்த்தும் பெயரெச்சங்களாகக் காணப்படுகின்றன.

செய்யா

செய்யா என்னும் வினையெஞ்சு கிளவியும்
அவ்வியல் திரியா தென்மனார் புலவர் (தொல் எழுத்து.222)

என்னும் நூற்பாவிற்கு உரை எழுதும் போது நச்சினார்க்கினியர், செய்யாவென்னும் வினையெச்சமாகிய சொல்லும், உம்மையாலீறு கெட்ட பெயரெச்ச மறையாகிய சொல்லும் என்பார் (தொல்.எழுத்து. 222.உரை). அவர் கருத்துப்படி செய்யா என்பது செய்யாத என்ற எதிர்மறைப் பெயரெச்சத்தின் ஈறுகெட்ட வடிவம் ஆகும். செய்யா என்னும் எதிர்மறைப் பெயரெச்ச வாய்பாட்டு வடிவங்கள் சிலம்பில் சுமார் இருநூற்று பன்னிரெண்டு இடங்களில் காணப்படுகின்றது. இவற்றுள் ஒன்பது இடங்களில் அளபெடுத்து வருகின்றது. தவாஅ, வழாஅ, பெருஅ பொருஅ, உழாஅ, கழாஅ போன்றவை அவை.

எ. கா : இயல்பினின் வழாஅ விருக்கை' . . . அறங். 129

செய்யாத : தொல்காப்பியர் இவ்வடிவத்தைக் குறிப்பிடவில்லை. நச்சினார்க்கினியர் செய்யா என்பது செய்யாத என்பதன் ஈறுகெட்ட வடிவம் என்கிறார். 'உண்ட, உண்கின்ற, உண்ணும்' என்ற மூன்று உடன்பாட்டுப் பெயரெச்சங்களுக்கும் 'உண்ணாத' என்ற ஒரு சொல்லே எதிர்மறையாக வருகிறது என்பார் தி. சங்குப்புலவர்.

செய்யாத வாய்பாட்டு வடிவம் சிலம்பில் பதினொரு இடங்களில் காணப்படுகின்றது.

எ. கா : 'பலவுற்றொரு நோய் திணியாத படர்நோய்' [கானல் 39 -3]

மண்ணில் வளையாத செங்கோல் வளைந்ததே . . . .
[கொலை - வெண் - 2 - 3]

பெயரெச்சம் கொண்டு முடியும் சொற்கள்

'பெயரெஞ்சு கிளவி பெயரொடு முடிமே' [தொல். சொல். 427] என்று தொல்காப்பியர் எச்சவியலில் பெயரெச்சத்திற்கு முடிக்குஞ் சொல் கூறுகின்றார். இவ்வாறு முடியும் பெயர்கள் இடம், செயப்படு பொருள், காலம், கருவி, வினை, வினைமுதல் என்ற ஆறு பொருள் பற்றி யனவாக அமையும்.[5]

பெயரெஞ்சு கிளவியும் வினையெஞ்சு கிளவியும் 'எதிர்மறுத்து'
மொழியினும் பொருள் நிலை திரியா
[தொல். சொல். 238]

என்று தொல்காப்பியர் எதிர்மறை எச்சமும் இவ்வாறுவகைப் பெயரைக் கொண்டே முடியும் என்கிறார்.

சிலப்பதிகாரத்திலும் பெயரெச்சங்கள் இவ்வகையான பெயர்களைக் கொண்டு முடிகின்றன.

வினைமுதல் — அரசுதுறந்திருந்த குடக்கோச் சேரல்.

[இளங்கோவடிகள் - பதிகம். 1 - 2]

செயப்படு பொருள் - கோடி பல அடுக்கிய கொழுநிதிக் குப்பை

[கடலாடு - 121]

வினை :- ஏழ்[redacted]கை நிலத்தினும் எய்திய விரிக்கும்
மலைப்பருஞ்சிறப்பின் தலைக்கோலரிவையும் . . .

[ஊர்காண் 153 - 154]

நிலன் : அறவோர் பல்கிய புறஞ்சிறை மூதூர்ப் பொழிலிடம்.

[அடைக்கல 7 - 8]

காலம் : அலம் வரும் அல்லற்காலை . . . [அந்திமாலை-8]

கருவி : குற்ற நீங்கிய யாழ் கையில் தொழுது வாங்கி... [கானல் 1-4]

அடிக்குறிப்புகள்

1. இளம்பூரணர், தொல். சொல்., கழக வெளியீடு, 1973, நூற்பா 217.
2. பொற்கோ, இலக்கண உலகில் புதிய பார்வை, பக். 67.
3. 'அவற்றுள்
   செய்யும் என்னும் பெயரெஞ்சு கிளவிக்கு
   மெய்யொடுங் கெடுமே ஈற்றுமிசை உகரம்
   அவ்விடன் அறிதல் என்மனார் புலவர்
   – தொல். சொல். 233
4. எட்டுத்தொகையுள் பரிபாடல், பிற்காலத்தில் சிலப்பதிகாரம் ஆகிய நூற்களுள் சில பெயரெச்சங்கள் மூவகைக் கால வேறுபாட்டிற்கு வித்திடுவனவாக அமைகின்றன, என்று கூறிச் சிலம்பில் உள மூன்று நிகழ்கால இடைநிலை பெற்ற வடிவங்களைக் காட்டுவார். [இசரயேல் - மோ., இலக்கண ஆய்வு- வினைச்சொல், சிந்தாமணி வெளியீடு, 1975, பக் 103]
5. நிலனும் பொருளும் காலமும் கருவியும்
   வினைமுதற் கிளவியும் வினையும் உளப்பட
   அவ்வறு பொருட்குமோரன்ன உரிமைய
   செய்யுஞ் செய்த என்னுஞ் சொல்லே - தொல். சொல். 229.

20

திருமதி மைக்கேல் சரோஜினிபாய்

வேறென் கிளவி

தொல்காப்பியர் 'வேறு' என்னும் வடிவத்தை விரவுவினைகளுள் ஒன்ருகக் குறிப்பிடுகின்ருர்.

'முன்னிலை வியங்கோள் வினையெஞ்சு கிளவி
இன்மை செப்பல் வேறென் கிளவி
... ...
இருதிணைச் சொற்கு மோரன்ன வுரிமைய'
[தொல். சொல். 222]

தொல்காப்பிய வழக்கில் 'வேறு':- தொல்காப்பியர் இருதிணைகளுக்கும் பொதுவாக வரும் விரவுவினையாக வேறென் கிளவியைக் குறிப்பிடுகின்ருரே தவிர விரவுவினைக் குறிப்புமுற்று என்று கூறவில்லை. உரையாசிரியர்கள் விரவுவினைக் குறிப்புமுற்று என்று கூறுகின்றனர்.

தொல்காப்பியர் விரவு வினையாகக் குறிப்பிடும் செய்யும் என்னும் வடிவம் இருதிணைக்கும் பொதுவான வினைமுற்ருகவும், பெயரெச்சமாகவும் செயல்படுகின்றது. இதைப்போன்று விரவுவினை என அவர் குறிப்பிடும் 'வேறு' என்பதும் இரண்டு நிலையில் செயல்பட்டிருக்கலாம் தொல்காப்பிய நூலில் 'வேறு' என்னும் வடிவம் பல இடங்களில் பெயரடையாக வருகின்றது.

எ.கா: இசைத்தலும் உரிய வேறிடத்தான.
(தொல். சொல். 59.)
அதனேடியைந்த வேறு வினைக்கிளவி
(தொல். சொல்.74.)

இவை தவிர தொல்காப்பிய வழக்கில் தொழிற்பெயரின் முன்ஞல் அவற்றைச் சிறப்பித்து வேறென் கிளவி வருகின்றது. இவ்விடங்களில் வினையடையாகவே செயல்படுகிறது.

எ.கா : தெரிபு வேறு நிலையலும் குறிப்பில் தோன்றலும்
இருபாற் றென்ப பொருண்மை நிலையே
[தொல்.சொல்.157]

இங்கு 'தெரிபு வேறாக நிலையலும்' என பொருள்பட்டு 'வேறு' என்னும வடிவம் வினையடையாகச் செயல்படுகிறைது. தொல்காப்பியவழக்கில் காணப்படும்,

'தொழில் வேறு கிளப்பின் ஒன்றிடன் இலவே'
[தொல்.சொல்.42]

என்பதில் வேறு என்னும் சொல் வினையெச்சத்தின் முன்னால் இடம் மாறிவந்தாலும் இவை புதையமைப்பில்

வேறு தொழில் கிளப்பின் ஒன்றிடன் இலவே

எனப் பெயரைச் சிறப்பிப்பனவாகவே உள்ளன. எனவே இவையும் பெயரடையாகச் செயல்படுகின்றன எனலாம்.

மேற்காட்டியத் தொல்காப்பிய வழக்குகளை நோக்கும் போது வேறென்கிளவி பெயரையோ வினையையோ சிறப்பித்து அவற்றிற்கு அடையாக வருகின்றது.

'வேறுபடு' என்னும் அமைப்பு ஒரு வினைப்பகுதியாக அமைந்து அதனுடன் விகுதிகள் இணைந்து வரும் வினைமுற்று, பெயரெச்சம் ஆகிய அமைப்புக்கள் தொல்காப்பியத்தில் காணப்படுகின்றன.

எ.கா : 'திரிபு வேறுபடூஉம் செய்தியவாகி
இருதிணைச் சொற்குமோ ரன்ன வுரிமைய ...'
[தொல் சொல்.222]

'வேறுபடாஅப் பலபொருளொரு சொல்'
[தொல்.சொல் – 52]

வேறுபடு என்னும் அமைப்பு ஒரு வினைப்பகுதியாக அமைந்து வினைத் தொகையில் நிலைமொழியாகவும் அமையும்.

எ.கா: 'வேறுபடு வினையினும் இனத்தினுஞ் சார்பினும் ...'
[தொல்.சொல்.53]

உரையாசிரியர்கள் 'வேறு' என்பது விரவுவினைக் குறிப்புமுற்றுச் சொல் என்று குறிப்பிடுகின்றனர்.

நச்சினார்க்கினியர், சேனாவரையர், கல்லாடனார் போன்ற உரையாசிரியர்கள் விரவுவினைகளுக்குப் பொருள் கூறும்போதும், அவற்றின் வைப்பு முறையைக்குறிப்பிடும்போதும் வேறென் கிளவியை விரவு வினைக் குறிப்புமுற்று என்று கூறி, யான் வேறு, நீ வேறு, அவன் வேறு, அது வேறு, அவை வேறு, என்று எடுத்துக்காட்டுக்களைத் தருகின்றனர். இவ்வெடுத்துக் காட்டுக்களில் அவன் வேறு மனிதன், அது

வேறு மாடு, அவை வேறு மிருகங்கள் என்பது போல் பெயரைச் சிறப்பித்து வரும் பெயரடையாக வேறென் கிளவி வந்துபின்னால் பெயர்கள் மறைந்த நிலையில் 'வேறு' என்னும் பெயரடையையே உரையாசிரியர்கள் குறிப்பு வினை முற்று எனக் கூறியிருக்கலாம் என்றும், உயர்திணை, அஃறிணை ஆகிய இரண்டிற்கும் பொதுவாக வருவதால் 'வேறு' என்பது விரவுவினை எனப் பொதுவாகத் தொல்காப்பியர் கூறியிருக்கலாம் என்றும் தோன்றுகின்றது.

சிலப்பதிகாரத்தில் வேறு : சிலம்பில் 'வேறு' என்னும் வடிவம் பெயர், வினை ஆகியவற்றிற்கு அடையாக வருகின்றது[1].

எ.கா. இரண்டு வேறுருவில் திரண்ட தோளவுணன் [12-1-65]

பல்வேறு பூம்புகை அளைஇ [13-126]

பால்வேறு தெரிந்த நால்வேறு தெருவும் [14-212;22-110]

நால்வேறு வகையின் நயத்தகு மரபின் [14-157]

வேண்டுருவங் கொண்டு வேறோர்
கொலைவேல் நெடுங்கண் கொடுங்கூற்றம் [7-10-2-3]

திரிந்து வேறாகுங் காலமு முண்டோ [27-169]

துணிந்து வேறாகிய சிலைத்தோண் மறவர் [56-205]

சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் இவ்வடிவங்கள் அனைத்தும் அஃறிணைப் பெயரைத் தலைமைப் பெயராகக் கொண்டு வருகின்றன.

பன்மையைக் குறிப்பதற்கு நான்கு முறைகளில் முன்னடைகள் சேர்ந்து வருகின்றன.

1. வேறு என்னும் வடிவம் இரட்டித்து வருகின்றது.
எ.கா. 'தண்பதங் கொள்ளுந் தலைநாட்போல
வேறுவேறு கோலத்து வேறுவேறு கம்பலை
சாறயர் களத்து வீறுபெறத் தோன்றி... [6-160-162]

2. பன்மையைக் குறிக்கும் 'பல்' என்னும் வடிவம் வேறு என்பதன் முன் இணைந்து வருகின்றது.
எ.கா: பல்வேறு பூம்புகை அளைஇ...' [13.126]

3. எண்ணுப் பெயருடன் வேறென்கிளவி இணைந்து வருகின்றது.

எ.கா: இரண்டு வேறுருவில் திரண்ட தோளவுணன் [12.1.65]

4. வேறு என்பதன் முன் எண்ணுப் பெயரடிகள் வந்து பன்மையைக் குறிக்கின்றது.

எ.கா: இருள் தெளித்தனையவும் இருவேறு ருவமும்
ஒருமைத் தோற்றத் தைவேறு வனப்பின்... [14.190.191]

சிலம்பில் வேறென்கிளவி பெயரடையாக பெயரின் முன்னால் வருகின்றது.

எ.கா: இரண்டு வேறுருவில் திரண்ட தோளாவுணன். [12-1-65.]

வேறு என்பதனைத் தொடர்ந்து ஆக்கவினைகள் வர, முன்னால் அமையும் 'வேறு' என்னும் வடிவம் அத்தொடரைச் சிறப்பிக்கின்றது. இங்கு வேறென் கிளவி வினையடையாகச் செயல்படுகின்றது.

எ.கா: துணிந்து வேருகிய சிலைத்தோண் மறவர் ... [26-205]
கிளர்ந்து வேருகிய கிளர்வரிக் கோலமும் ... [8-101]

'தெரிந்த' என்னும் பெயரெச்சத்தின் முன் காணப்படும் 'பால்வேறு' என்னும் சொல் 'பால்வேறுபாடு தெரிந்த' என்னும் பொருளுடையதாகச் சிலம்பில் இரண்டுஇடங்களில் காணப்படுகின்றது.

எ.கா: பால்வேறு தெரிந்த நால்வேறு தெருவும் [14-212; 22-110

இங்கு 'தெரிந்த நால்வேறு தெரு' என்னும் பெயரெச்சத் தொடரில் 'வேறு' அடையாகாமல் 'பால்வேறு' என்னும் வடிவம் பால்வேறுபாடு என்னும் பொருளுடன் அடையாகின்றது.[2]

சிலப்பதிகாரத்தில் 'வேறுபடு' என்பது வினைப்பகுதியாக அமைந்து வினைத்தொகையில் நிலைமொழியாக அமைகின்றது.

எ.கா: வேறுபடு திருவின் வீறுபெறக்காண ... [2-87]

வேறு என்பதன் ஒற்று இரட்டித்த 'வேற்று' என்னும் வடிவம் சிலம்பில் நான்கு இடங்களில் காணப்படுகின்றது.

எ.கா: வேனில் வேந்தன் வேற்றுப்புலம் படர ... [14-124]
வேற்றொருவன் நீள்நோக்கங் கண்டு . . . [21-19]

வேற்றுமை என்னும் வடிவம்

வேறு என்பதன் ஒற்று இரட்டித்த வடிவமான 'வேற்று' என்பதுடன் 'மை' என்னும் பண்புப்பெயர் விகுதி இணைந்து வேற்றுமை என்-

னும் பெயர் சிலம்பில் ஓரிடத்தில் வருகின்றது. அது தொடர்ந்து வரும் 'இன்றி' என்னும் வினையெச்சத்தால் வேறுபாடின்மையைக் குறிக்கின்றது.

எ.கா. வேற்றுமையின்றி நின்னொடு கலந்த

[22-147]

முடிவுரை

வேறு என்னும் விரவுவினை வடிவம் சிலப்பதிகாரத்தில் பெயர், வினை அடைகளாகச் செயல்படுகின்றது. எண்ணுப் பெயரால், எண் அடைப்பெயரால், பல என்னும் அடைச்சொல்லால் பன்மையுணர்த்தப் படுவதோடு, பலபல, சிலசில என்பது போல் வேறுவேறு என இரட்டித்து வந்தும் பன்மையுணர்த்தப்படுகிறது. சிலம்பில் வேறென்கிளவி வருமிடங்களிலெல்லாம் அஃறிணைப் பெயரையே தலைமைப் பெயராகப் பெற்று வருகின்றது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. 'Tolkāppiyar does not indicate the adjectival function of the word vēṟu. But in modern Tamil it functions as a noun qualifier also'.

Israel, M., The Treatment of morphology in Tolkāppiyam, பக். 206

2 'பால்வேறு' என்னும் வடிவத்தை 'பால் வேறுபாடு' என்னும் புதைவடிவமாகக் கருதாமல் 'வேறுபால் தெரிந்த நால்வேறு தெரு' என்றும் கொள்ளலாம் என்னும் கருத்தும் உள்ளது.

21

இ. முத்தையா

மொழி நடை ஆராய்ச்சியில் மாற்றிலக்கணத்தின் பங்கு

மொழிநடை ஆராய்ச்சியில் மாற்றிலக்கண விதிகளைப் பயன்படுத்துவதின் நோக்கம் இவ்விரண்டுமே உள்ளுணர்வின் (intution) அடிப்படையில் செயல்படக்கூடியன. மொழிநடையில் புறநிலை வாக்கியங்களைவிட அகநிலை வாக்கியங்களே முக்கியமாகக் கருதப்படுகின்றன. இப்புறநிலை அகநிலை வாக்கியங்களின் தொடர்பை மாற்றிலக்கணம் சிறப்பாக விளக்குகிறது. ஒவ்வொரு மனிதனும் தன்னுடைய மொழியில் அர்த்தமுள்ள வாக்கியங்களையும் அர்த்தமற்ற வாக்கயங்களையும் எளிதில் அடையாளம் கண்டு கொள்ள முடிகிறது. இதை மாற்றிலக்கணத்தார் அம்மனிதனின் அறிதிறன் (Competence) என்பர். மனிதனின் அனுபவ முதிர்ச்சி, அறிவின் வளர்ச்சி, சூழலின் தாக்கம் ஆகியவற்ருல் மொழியைக் கையாளும் திறன் வேறுபடுகிறது. இதை மாற்றிலக்கணததார் செயல்திறன (Performance) என்பர். மொழிநடை வேறுபடுவதின் காரணம் மொழியைப் பயன்படுத்துவோரின் செயல்திறன் வேறுபடுவதே ஆகும். செயல்திறன் வேறுபடுவது என்பதின் பொருள் அவரவருடைய ஆற்றலுக்கு ஏற்பப் பல வகை விகாரங்களைப்(transformation) பயன்படுத்தி பல வேறுபட்ட வாக்கியங்களை அமைக்கும் திறனுகும்.

பொதுவாக ஒரு ஆசிரியரின் மொழிநடையைப் பற்றி உணர்வுப்பூர்வமாகக் (subjectively) கூறும் போது 'எளிய நடை' ஆற்ஞெழுக்கான நடை, மிடுக்கான நடை' என்று கூறுகின்ருர்கள். இவர்களின் இந்தக் கூற்றுக்கு ஆதாரங்களை அல்லது அறிவுப்பூர்வமான காரணங்-

களைக் கூறுவதில்லை. சிலருடைய மொழிநடையைப் படிக்கும்போதே மேற்போக்காகச் சில சிறப்பான பண்புகளை அறிந்து கூறிவிடலாம். என்றாலும், அந்தப் பண்புகள் காணப்படுவதற்கான காரணங்களை விளக்குவதில்லை. மொழிநடை வேறுபாட்டிற்குச் சொற்கூறுகளும் (lexical items), உருவகங்கள், உவமைகள், ஒலியன்களும்கூட காரணமாக இருந்தாலும், இவையெல்லாம் வாக்கியங்களிலேயே முழுமை பெறுகின்றன. எனவே வாக்கியங்களே மொழிநடை ஆய்வில் முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றன. வாக்கியங்களின் பல்வேறு அமைப்பிற்குக் காரணம் அவற்றில் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கும் விகாரங்களே ஆகும். இக்கட்டுரையில் டாக்டர் ஆர். கோதண்டராமன் அவர்களின் சொற்றொடர் ஆராய்ச்சிமுறை பயன்படுத்தப்படுகிறது.

ஒவ்வொரு வகை வாக்கிய அமைப்பிற்கும் சில குறிப்பிட்ட விகாரங்கள் காரணமாக உள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக பெயரெச்சத் தொடரை உள்ளடக்கிய ஒரு வாக்கிய அமைப்பிற்குச் சமப்பெயர் நீக்கல் விகாரம் (equi NP deletion transformation), காலப்பெயர்ச்சி விகாரம் (Tense shifting transformation), வேற்றுமை உருபு நீக்கல் விகாரம் (case deletion transformation) ஆகிய விகாரங்கள் செயல்படுகின்றன.

எடுத்துக்காட்டாக ஒரு முற்றுத்தொடர் வாக்கியத்திலிருந்து பெயரெச்சத்தொடர் வாக்கியத்தை வரவழைக்க வேண்டுமென்றால் மூன்று விகாரங்களைச் செயல்படுத்த வேண்டியிருக்கிறது. அவை

1) சமப்பெயர் நீக்கல் விகாரம்
2) வேற்றுமை நீக்கல் விகாரம்
3) காலப்பெயர்ச்சி விகாரம்

விளக்கத்திற்காக, 'ரமணகவுண்டர் வழுக்கைத்தலையில் கட்டிய உருமால்'[1] என்பதை எடுத்துக் கொள்வோம் இதனுடைய புதை அமைப்பைக் கிளைப்படத்தின் மூலமாக வெளிப்படுத்தும்போது கீழ்க்கண்ட அமைப்புக் கிடைக்கிறது.

'ரமணகவுண்டர் இறப்பு ரமணகவுண்டர் வழுக்கை தலை இல் உருமால் ஐ
கட்டு ஆகு ஆகு உருமால்'

இப்புதைஅமைப்பைக் கீழ்க்கண்ட முறையில் வரிசைப்படுத்தலாம்.

ரமணகவுண்டர்	இறப்பு	ரமணகவுண்டர்	வழுக்கை	தலை	இல்	உருமால்	ஐ
1	2	3	4	5	6	7	8
கட்டு	ஆகு	ஆகு	உருமால்				
9	10	11	12				

இவ்வமைப்பை முதலில் சமப்பெயர் நீக்கல் விகாரத்திற்கு உட்படுத்தினால் கிடைக்கக்கூடிய அமைப்புக் கீழ்க்கண்டவாறு இருக்கும்.

இறப்பு ரமணகவுண்டர் வழுக்கை தலை இல் ஐ கட்டு ஆர ஆகு
1 2 3 4 5 6 7 8 9

உருமால்
10

இவ்வமைப்பில் தனியாக இருக்கும் 'ஐ' வேற்றுமை உருபை வேற்றுமை உருபு நீக்கல் விகாரத்திற்கு உட்படுத்தி நீக்கி விடலாம். பின்பு எஞ்சியுள்ள '1 2 3 4 5 7 8 9 10' அமைப்பைக் 'காலப் பெயர்ச்சி' விகாரத்திற்கு உட்படுத்தும்போது '2 3 4 5 7 8 1 9 10' என்ற அமைப்புக் கிடைக்கும். இறுதியாகக் கிடைக்கும் இந்த அமைப்பில் 'சந்திவிதி செயல்பட்ட பின்பு மேற்காட்டிய புற அமைப்பாகிய ரமண கவுண்டர் வழுக்கைத் தலையில் கட்டிய உருமால்' என்பது கிடைக்கும்.

இதைப் போன்றே மற்ற வாக்கிய அமைப்புகளுக்கும் சில விகாரங்கள் காரணமாக உள்ளன. அவை கீழே கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

வினையெச்சத்தொடர் வாக்கியம் ←	பிரதியாக்க விகாரம் (Copying Transformation)
	காலப் பெயர்ச்சி விகாரம் (Tense shifting Transformation)
	சமப் பெயர் நீக்கல் விகாரம் (Equi NP deletion transformation)
நிபந்தனைத் தொடர் வாக்கியம் ←	நிபந்தனைப் பெயர்ச்சி விகாரம் (Conditional Shifting Transformation)
	காலப் பெயர்ச்சி விகாரம் (Tense shifting Transformation)
இணைப்புத் தொடர் வாக்கியம் ←	ஆகு பிரதியாக்க விகாரம்
	எண் பிரதியாக்க விகாரம்
	இடப்புற எண் நீக்கல் விகாரம்
	காலப் பெயர்ச்சி விகாரம்
'செய' தொடர் வாக்கியம் ←	ஆகு பிரதியாக்க விகாரம்
	பொழுது பெயர்ச்சி விகாரம்
	காலப் பெயர்ச்சி விகாரம்
	சமப் பெயர் நீக்கல் விகாரம்
வினையாலணையும்பெயர்த்தொடர் வாக்கியம் ←	காலப் பெயர்ச்சி விகாரம்
	பதிலியாக்க விகாரம்
	சமப் பெயர் நீக்கல் விகாரம்

தொழிற்பெயர்த்தொடர் வாக்கியம் ← காலப் பெயர்ச்சி விகாரம்
வாக்கிய எல்லை நீக்கல் விகாரம்
பதிலியாக்க விகாரம்

வினாத்தொடர் வாக்கியம் ← ஆகு பெயர்ச்சி விகாரம்
வினாப் பெயர்ச்சி விகாரம்

செயப்பாட்டுவினை வாக்கியம் ← சமப்பெயர் நீக்கல் விகாரம்
ஆகு நீக்கல் விகாரம்
வேற்றுமை உருபுநீக்கல் விகாரம்
காலப்பொருண்மை நீக்கல்விகாரம்
காலப் பெயர்ச்சி விகாரம்

பொழுதுத் தொடர் வாக்கியம் ← காலப் பெயர்ச்சி விகாரம்
சமப்பெயர் நீக்கல் விகாரம்
வாக்கிய எல்லை நீக்கல் விகாரம்
பதிலியாக்க விகாரம்

ஏவல் வாக்கியம் ← ஏவல் பெயர்ச்சி விகாரம்

எதிர்மறை வாக்கியம் ← காலப்பொருண்மையை உணர்த்துபவை
ஆகு பிரதியாக்க விகாரம்
காலப் பெயர்ச்சி விகாரம்

பெயரடை வாக்கியம், வினையடை வாக்கியம் ← விருப்ப விகாரம் (Optional Transformation)

மேற்கூறிய விகாரங்கள் செயல்பட்ட வாக்கியங்களை ஒன்றோடு ஒன்று சேர்ப்பதற்குச் 'சேர்க்கை விகாரமும் (Adjunction Transformation), வாக்கியத்தில் உள்ள உறுப்புக்களை இடம் மாற்றி அமைத்துத் தொடுப்பதற்குத் 'தொடுத்தல் விகாரமும்' (Permutation Transformation) பயன்படுகின்றன.

'உட்புகு வாக்கியங்களில் (embedded sentences) ஒருசில விகாரங்கள் (Transformations) 'மறுதரவு விதிகளின்' (recursive rules)அடிப்படையில் திரும்பத் திரும்ப செயல்படுகின்றன. மேற்கூறிய விகாரங்களில் 'சேர்க்கை விகாரம்' (Adjunction transformation), தொடுத்தல்விகாரம் (Permutation transformation) நீங்கலாக மற்ற விகாரங்கள் தமிழ் வாக்கிய அமைப்பிற்குப் பொதுவானவை. இதை விளக்கமாகக் கூற வேண்டுமானால், தமிழ் மொழியில் வினாத் தொடர் வாக்கியத்தை யார் அமைத்தாலும், அதில் 'ஆகு பெயர்ச்சி விகாரமும் (a:ku shifting transformation)' வினாப்பெயர்ச்சி விகாரமும் (interrogative shifting transformation) ஒன்றன்பின் ஒன்றாகச் செயல்படும். அதே போல்

நிபந்தனை வாக்கியத்தொடரை யார் அமைத்தாலும், அதில் நிபந்தனைப் பெயர்ச்சி விகாரமும், காலப்பெயர்ச்சி விகாரமும் வரிசையாகக் காணப்படும். ஆனால் 'தொடுத்தல் விகாரமும்', 'சேர்க்கை விகாரமும்' ஒவ்வொருவருடைய நடையிலிருந்தும் வேறுபடும். இவை மற்ற விகாரங்கள் செயல்பட்ட பின்பே செயல்படும். தமிழ் வாக்கிய அமைப்பு விதிகள் தளர்ந்து இருப்பதால், வாக்கிய உறுப்புக்களை எப்படியும் மாற்றி அமைத்து வாக்கியங்களை உருவாக்கலாம். இவ்வாறு மாற்றி அமைக்கும் விதியையே 'தொடுத்தல் விகாரம்' என்று கூறுகின்றோம். இதைக்கட்டாய விகாரம் (oblicatory transformation) எனக் கூற இயலாது. எனவே இதை 'விருப்பு விகாரம்' (optional transformation) என்று கூறுகின்றோம். மொழி நடைவேறுபாட்டிற்கு இந்த விருப்பு விகாரங்கள் மிகவும் பயன்படுகின்றன

இவ்விகாரங்களை அறிவதின் மூலம் ஒருவருடைய மொழி நடையை எவ்வாறு கண்டறியலாம்? ஒருவருடைய மொழிநடையில் காணப்படும் விகாரங்களின் வகைகளையும், எண்ணிக்கை வீதத்தையும் அறிவதின் மூலம் அவருடைய மொழிநடையின் தன்மையை அல்லது தனிப்பண்புகளை அறிந்து கொள்ளலாம்

எடுத்துக் காட்டாக ஒருவருடைய மொழி நடையில் வினா வாக்கியங்கள் அதிகம் காணப்படின் அது அவருடைய மொழி நடையின் தனிப்பண்பாகும். இதற்குக் காரணம் வினாப் பெயர்ச்சி விகாரங்கள் அதிகம் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்பதாகும். இவை ஏன் அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன என்பதை உணர்வுப் பூர்வமாகவே (subjectively) விளக்க முடியும். சாதாரணமாக உணர்வுப் பூர்வமாக ஒருவருடைய மொழிநடையைப்பற்றிக் கூறும்போது 'தெளிவான நடை' என்று கூறுகின்றார்கள். அதாவது குழப்பம் இல்லாமல் விஷயத்தைக் கூறிச் செல்லுகிறார் என்பதாகும். இந்தத் தெளிவான நடைக்குக் காரணமாக வினாவாக்கியங்கள் அதிகம் இடம் பெற்றுள்ளமையையும்' கூறலாம். இவ்வாறு உணர்வுப் பூர்வமாகக் கணிக்கும் ஒரு 'பண்புக்கு' அறிவுப் பூர்வமான காரணங்கள் பல இருக்கலாம். எனவே மாற்றிலக்கணக் கோட்பாட்டின் வாயிலாக மொழிநடையின் தன்மையையும், அவை வேறுபடுவதையும் அறிவுப்பூர்வமாக விளக்க இயலும்.

இன்னொரு விஷயத்தையும் நினைவில் கொள்ள வேண்டும். ஒருவருடைய மொழிநடையில் காணப்படும் எல்லா வாக்கியங்களும் விகாரங்களுக்கு உட்படுத்தப்பட்டிருக்கும் என்று சொல்ல இயலாது. விகாரங்களுக்கு உட்படாத புறவாக்கியங்களும் உண்டு. இத்தகைய வாக்

கியங்களில் புற அமைப்பும் புதை அமைப்பும் ஒன்ருக இருக்கும். ஒருவர் வாக்கியங்களை அமைக்கும்போது மேற்கூறிய விகாரங்களை எல்லாம் மனதில் கொண்டு அமைப்பதில்லை. அவருடைய உள்ளுணர்-வின் (intution) வெளிச்சத்தில் செயல் திறனுக்கேற்ப வாக்கியங்களை அமைக்கிருர். ஆக ஒருவருடைய மொழிநடையில் காணப்படும் விகாரங்களைக் கணக்கிடுவதின் மூலம், மொழியில் அவருடைய செயல் திறனை யும் அறியலாம்.

மேற்கூறிய விளக்கங்களிலிருந்து மொழிநடை என்ருல் என்ன என்பதை வரையறுக்கலாம். மொழிநடை என்பது மனிதனின் மொழி ஆற்றலுக்கேற்ப விகாரங்களைப் பயன்படுத்தி பல வேறுபட்ட வாக்கி-யங்களை அமைக்கும் பழக்கம் ஆகும். ஆக ஒருவருடைய மொழிநடை-யைப் பற்றிய உணர்வுப் பூர்வ மதிப்பீட்டிற்கு அறிவுப்பூர்வ ஆதாரங்-களை மாற்றிலக்கண விதிகளின் மூலம் வெளிப்படுத்தலாம். இக்கோட்-பாட்டினை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆர். சண்முகசுந்தரத்தின் 'அதுவா இதுவா' நாவலில் காணப்படும் மொழிநடையின் பண்புகளை அறியலாம். ஆனல் இதுவே அவருடைய மொழிநடை பற்றிய முழு-மையான கணிப்பாகாது.

'அதுவா இதுவா' நாவலில் இலக்கிய மொழிநடையும், பேச்சு மொழிநடையும் காணப்படுகின்றன. அந்நாவலில் காணப்படும் 2593 வாக்கியங்களில், 2145 வாக்கியங்கள் இலக்கிய மொழிநடையையும், 448 வாக்கியங்கள் பேச்சுமொழி நடையையும் சேர்ந்தவை. நாவலா-சிரியர் கதை நிகழ்ச்சிகளை விளக்குவதற்கு இலக்கிய மொழி நடையை யும், கதை மாந்தர்களின் உரையாடலில் பேச்சு மொழி நடையையும் பயன்படுத்துகிருர். இலக்கிய மொழி நடையை ஆசிரியரின் மொழி நடை எனக் கூறலாம். ஆனல் பேச்சு மொழி நடையை ஆசிரியரின் மொழிநடை எனக் கொள்ளலாமா என்ற சந்தேகம் வருகிறது. கதைப் பாத்திரங்களின் இயல்புக்கு ஏற்றவாறு உரையாடல்களைப் பேச்சு மொழியில் படைத்தாலும், அம்மொழி நடைக்கும் ஆசிரியரே பொறுப்-பாவார். அவரே அம்மொழிநடைக்குச் சொந்தமுடையவர் ஆவார். பேச்சுமொழி நடையில் காணப்படும் வாக்கிய அமைப்பு அவருக்கே உரியதாக இருக்கும் என்று கூறலாம். இதனல் ஆசிரியருடைய இலக்கிய மொழிநடையும், பேச்சு மொழிநடையும் ஒன்ருக இருக்கும் என்று அர்த்தம் அல்ல. ஒருவருடைய இலக்கிய மொழிநடை, பேச்சு மொழிநடையிலிருந்து வேறுபட்டிருக்கும். இவ்வேறுபாட்டினை இக்-கட்டுரையில் குறிக்கவில்லை. இலக்கிய மொழிநடை பற்றியே இங்கு-ஆராயப்படுகிறது.

'அதுவா இதுவா' நாவலில் காணப்படும் இலக்கிய மொழி நடையின் மொழிநடைக் கூறுகள் கீழே கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

மொழிநடைக் கூறுகள்

1)	ஒரு வினையெச்சத் தொடர் வாக்கியம்	–	7 %
	இரு வினையெச்சத் தொடர் வாக்கியம்	–	10 %
	மூன்று வினையெச்சத் தொடர் வாக்கியம்	–	3 %
2)	ஒரு பெயரெச்சத் தொடர் வாக்கியம்	—	6 %
	இரு பெயரெச்சத் தொடர் வாக்கியம்	–	2 %
3)	'செய' தொடர் வாக்கியம் (infinitive)	–	6 %
4)	தொழிற்பெயர்த் தொடர் வாக்கியம்	–	4 %
5)	வினையாலணையும்பெயர்த் தொடர்வாக்கியம்	–	3 %
6)	வினாத் தொடர் வாக்கியம்	–	9 %
7)	எதிர்மறைத் தொடர் வாக்கியம்	–	5 %
8)	பொழுதுத் தொடர் வாக்கியம்	–	4 %
9)	செயப்பாட்டு வினை வாக்கியம்	–	1 %
10)	அழுத்த வாக்கியம் (emphatic)	–	5 %
11)	பெயரடைத் தொடர் வாக்கியம்	–	8 %
12)	வினையடைத் தொடர் வாக்கியம்	–	22 %
13)	'போல' தொடர் வாக்கியம்	—	4 %

மேற்குறிக்கப்பட்ட வாக்கியத் தொடர்களே பிரதானமாகக் காணப்படுபவை. மேற்கூறப்பட்ட வாக்கியங்களை உருவாக்க நீக்கல் விகாரம் பிரதியாக்க விகாரம், பெயர்ச்சி விகாரம், பதிலியாக்க விகாரம், சேர்க்கைவிகாரம் முதலியவை செயல்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவற்றைத் தவிர தொகுத்தல் விகாரங்களும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இந்த விகாரம் சுமார் 200 வாக்கியங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இந்த விகாரத்தின் வாயிலாக இந்நாவலின் மொழிநடையில் ஒரு சிறப்பான பண்பை அறியமுடிகிறது. இவ்விகாரம் செயல்பட்டுள்ள வாக்கியத்தில் எழுவாய் அல்லது அவ்வாக்கியத்தின் நேரடி ஆட்சிக்குள் இருக்கும் பெயர்த்தொடர், வாக்கியத்தின் இறுதியில் காணப்படும்.

எடுத்துக்காட்டாக

> "இவ்வாறாக மீசை எடுப்பதாகவும், காது அறுத்துக் கொள்வதாகவும் பலர் சபதம் பண்ணுவதைப் பார்த்து செயலற்று நின்றார் குருசாமி முதலியார்"[2]
>
> "மாமனார் குளித்து விட்டு வருவதற்குள் வீபூதி, கண்ணாடி வெற்றிலைப்பை எல்லாமே எடுத்து வைத்திருப்பாள் மருமகள்"[3]

> "காதின் மேல் மீண்டும் மீண்டும் குறிதவருது வந்து உட்காரும் 'தெனுசைப்' பிரயாசைப்பட்டு ஒட்டிக் கொண்டிருந்தது ஒரு காலே"[4]

போன்றவற்றில் எழுவாய் இடம் மாறி வழங்குகின்றன. மேலும் வினையெச்சத் தொடர் வாக்கியங்கள், பெயரெச்சத் தொடர், 'செய வாக்கியத் தொடர், நிபந்தனை வாக்கியத் தொடர் போன்றவை அதி-கமாகக் காணப்படுவதால் இந்நாவலின் நடையை எளிய நடை என்று கூற இயலாது. இதோடு வினையெச்ச, வினையடை வாக்கியங்கள் அதிகம் காணப்படுகின்றன,இதற்கு நாவலாசிரியர் பார்வையாளராக இருந்து கதை மாந்தர்களின் செயல்களை விவரித்துச் செல்வது காரண மாக இருக்கலாம். மேலும் உவமை, உருவகங்கள் இடம் பெற்ற வாக் கியங்கள் மிகவும் குறைவு. எனவே இதை அலங்கார நடை என்றும் கூற இயலாது. மேலும் இந்த நாவலைப் பொறுத்த வரையிலும் சரி, இவருடைய மற்ற நாவல்களிலும் சரி, வினுத் தொடர் வாக்கியங்-கள் முக்கிய இடத்தை வகிக்கின்றன. வினுத் தொடர் வாக்கியங்-களின் வாயிலாகப் பாத்திரங்களின் மனநிலையை, வினுவின் மூலம் ஆசி ரியரே வெளிப்படுத்துகிருர். மேலும், இவ்வினு வாக்கியங்களே ஆசி-ரியருடைய கிண்டலான நடையை வெளிப்படுத்துகின்றன. இவ்வாறு மாற்றிலக்கண விதிகளின் வாயிலாக ஆசிரியரின் மொழி நடையை அறிவுப் பூர்வமான ஆதாரங்களோடு விளக்கலாம். இவ்வாராய்ச்சியை இன்னும் விரிவடையச் செய்தல் வேண்டும்.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1) ஆர். சண்முகசுந்தரம், அதுவா? இதுவா?, இமயப்பதிப்பகம், நாகபட்டினம்,1966, பக் . 9.
2) ibid ., பக் .17.
3) ibid ., பக் .18.
4) ibid ., பக். 8.

22

அ. பிச்சை

சங்கப்பாடல்களில் உயிர் அளபெடை

முன்னுரை

பேச்சொலிகளுக்கு உரிய மூன்று பௌதீகப் பண்புகளுள் (intensity, time and frequency) கால அளவும் ஒன்று. ஒவ்வொரு ஒலியும் உச்சரிப்பதற்கு எடுத்துக்கொள்ளும் நேரத்தைக் கணக்கிற் கொண்டு பேச்சொலிகளைப் பகுத்துக் காணுவது இந்திய இலக்கணிகளின் பொது மரபு(Pan Indic tradition). அம்மரபினராகியத் தொல்காப்பியரும் மாத்திரையளவினைக் கொண்டு மெய், குறில், நெடில் என்று ஒலிகளைப் பிரிப்பர். சில குறிப்பிட்ட சூழலில் ஒலிகள் தம் இயல்பான மாத்திரை யளவிலிருந்து குறைந்தோ கூடியோ ஒலிக்கலாம். அவ்வாறு இயல்பிலிருந்து குறைந்து ஒலித்தால் 'குறுக்கம்' என்றும், நீண்டு ஒலித்தால் 'அளபெடை' என்றும், இலக்கணிகள் குறியிட்டு வழங்குவர். இசை, விளி, பண்டமாற்று, புலம்பல், நாவல்கூற்று போன்ற ஏதேனும் ஒரு காரணத்தின் பொருட்டு குறிலும் நெடிலும் நீண்டு ஒலிக்கும் என்று இலக்கணிகளும் உரையாளர்களும் கூறுவர். அளபெடையைப் பற்றி ஒலியியல் சொல்லியல், பொருளனியல், யாப்பியல் ஆகிய நோக்குகளில் எழுத்திலக்கணிகளும், யாப்பியலார்களும், உரையாளர்களும் பல்வேறு கருத்துக்களைத் தந்திருக்கின்றனர். அக்கருத்துக்களின் வெளிச்சத்தில், சங்கப்பாடல்களில் உயிரளபெடை ஆட்சி பெற்றிருக்கின்ற முறையினை யாப்பியல் நோக்கில் ஆராய்கின்றது இக்கட்டுரை.

இசைமையும் அளபெடையும்

ஒலிகள் சில சிறப்புப் பண்புகளால் (distinctive features) வேறுபடுத்தப்படுகின்றன. அச்சிறப்புப் பண்புகளுள் ஒன்று இசைமைக்குணம் (resonance property) ஆகும். இவ்விசைமைப் பண்பின் அடிப்படையில் ஒலிகளை இருபெரும் பிரிவாக - அதாவது 'முழங்கொலி' (Sonorants), என்றும் 'தடையொலி' (obstruents) என்றும்-பிரிப்பர் மொழியியலார் (1973:20) உயிரொலிகளும் (Vowels), அரையுயிர்களும் (Semi-vowels), மருங்கொலிகளும் (laterals), மூக்கொலிகளும் (nasals) முழங்கொலிகளாகக் கருதப் பெறுவன. அடைப்பொலிகள் (Stops), அடைப்புரசொலிகள் (affricates), உரசொலிகள் (fricatives) ஆகியவை தடையொலிகளாகக் கருதப்படும். இசைமைப் பண்பு உடைய முழங்கொலிகளே அளபெடுக்கும் தன்மையும் தகுதியும் பெற்றவை என்பதால், தமிழ் உயிரொலிகளும் அளபெடுக்கும் ஆற்றல் பெற்றவை.

அளபெடுக்கும் எழுத்துக்கள்

'குன்றிசைமொழிவயின் நெட்டெழுத்துக்கள் ஏழும் அளபெடுக்கும்' (தொல் எழுத்து. நூற்பா. 41) என்று உயிரெழுத்துக்கள் அளபெடுப்பதைக் கூறுவர் இவ்வகை அளபெடையை 'உயிரளபெடை' என்று பிற்கால இலக்கணிகள் அழைப்பர். சங்கப்பாடல்களில் 'ஔ' என்ற நெட்டெழுத்தைத் தவிர்த்து ஆறு நெடிலுயிர்களும் அளபெடுத்தலைக் காணலாம். சங்கப் பாடல்களில் ஆகாரத்தில் முடிகின்ற குறில் நெடிலான நிரைவாய்பாட்டுச் சொற்களே இசை நிறையளபெடையில் அதிகமாக அளபெடுக்கின்றன. இன்னிசையளபெடையில் ஊகார உயிரே அதிகமாக அளபெடுக்கிறது. சொல்லிசையளபெடையில் ஈகார ஐகார உயிர்களே அளபெடுத்தலில் அதிக வழக்கினைப் பெறுகின்றன.

தொல்காப்பியம் குறில் அளபெடுத்தலைப் பற்றிக் குறிப்பிடவில்லை. பிற இலக்கணங்களும் (இலக்கணக் கொத்து தவிர) எதுவும் கூறவில்லை. கலித்தொகையில் (கலி: 103/40) 'தொழிஇ' என்ற இகர ஈற்றுப்பெயர் அளபெடுத்து 'தொழிஇஇ' என்றாகிறது 'செய்யும்' என்னும் வாய்பாட்டில் வருகின்ற எச்சச்சொற்களின் 'உம்' ஈறு 'ஊஉம்' என்று அளபெடுத்தலைப் பெருவாரியாகச் சங்கப்பாடல்களில் காணலாம். பெரும்பாலும், இசை நிரப்புவதற்காகவே 'உ', 'ஊஉ' என்று அளபெடுக்கிறது. முதலில் '-உம்' > - 'ஊஉம்' என்று அளபெடுக்கிறது; இரண்டாவதாக, - 'ஊம்' > - 'ஊஉம்' என்று அளபெடுக்கிறது. இவ்வாறு இருநிலைகளில் செயல்படுவதால் 'இரட்டையளபெடை' என்று கூறலாம் போலத் தோன்றுகிறது. வரும், விழும்,

புகும் போன்ற குறிலிணையில் வரும் 'செய்யும்' என்னும் வாய்பாட்டுச் சொற்கள் வருஉம், விழூஉம், புகூஉம் என்று அளபெடுத்து இசை நிறைவு செய்யப்படுவதைச் சங்கப்பாடல்களில் அடிக்கடி காணலாம். பிற்கால நன்னூல் உரையாளர்கள் இதனை 'இன்னிசையளபெடை' என்று கூறுவது எல்லா இடங்களிலும் பொருந்தாது ஆகும். இவ்வாறு குற்றெழுத்து அளபெடுப்பதைக் 'குற்றெழுத்து அளபெடை' என்று இலக்கணக்கொத்து (நூற்பா:90) குறிப்பிடுகிறது.

அளபெடையும் அசைமாற்றமும்

தொல்காப்பியர், செய்யுளியலில் அசைநிலை அளபெடை எய்தும் என்று கூறியுள்ளார் (தொல்.பொருள்.பேரா., நூற்பா:329). அதன்படி, அளபெடுக்கும் பொழுது புதிதாக இன்னொரு அசை தோன்றுகிறது. இவ்வாறு தோன்றிய அசை, பாடலின் ஓசையை நிரப்புகிறது. தமிழில் புலவர்களே ஓசை குன்றும் இடங்களைப் படிப்பவர்க்கு உணர்த்தும் வகையில் இனக்குறிலைச் சேர்த்து எழுதுகின்றனர் என்றும், மலையாளத்தில் ஓசை குன்றும் இடங்களைப் படிப்பவர்களே உணர்ந்து நீட்டி ஒலிக்க வேண்டும் என்றும் டாக்டர் கு. ஆறுமுகனார் குறிப்பிடுவது இவண் நோக்கத்தக்கது. எனவே இசைக்குறைவினை நிறைவுசெய்யும் பொருட்டுப் புலவர்களே இத்தகைய அசைமாற்றத்தினைச் செய்கின்றனர். இன்ன இன்ன அசைகள் அளபெடுத்தால், இன்ன இன்ன அசை மாற்றம் நிகழும் என்பதை முதன்முதலில யாப்பருங்கலக்காரிகை (காரி:93) குறிப்பிடுகிறது.

1, (அ) நெடில் : நேர் > நேர் + நேர்
மீமிசை தாஅய வீஇ சுமந்துவந்து — குறு : 200/2
(ஆ) நெடில் + மெய் : நேர் > நேர் + நேர்
காஅய்க் கடவுள் சேஅய் செவ்வேள் — பரி : 5/13
2. (அ) குறிலிணை + மெய் : நிரை > நிரை + நேர்
பன்பி லாரிடை வருஉம் நந்திறத்து — நற் : 228/4
(ஆ) குறில் + நெடில் : நிரை > நிரை + நேர்
கடாஅக் களிற்றுனுங் கண்ணஞ்சா ஏற்றை — கலி:101/36
(இ) குறில் + நெடில் + மெய் : நிரை > நிரை + நேர்
மண்டாத சொல்லி தொடாஅல் தொடீஇயநின் — கலி: 90/2

மேலே விளக்கப்பட்ட அசைமாற்றத்தில் புதிதாக இன்னொரு அசை தோன்றுகின்றது. இதிலிருந்து வேறுபட்ட மற்றொரு அசைமாற்றமும் நிகழுகிறது. இவ்வகை அசை மாற்றத்தினால் புதிய அசை தோன்றுவதில்லை; ஏற்கனவே உள்ள அசைகளே மாறுகின்றன. அதா-

வது, ஈரசைச்சீர் ஈரசையாகவே இருக்க, சீரமைப்பில் உள்ள நேரசை நிரையசையாக மாறுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக,

'விடாஅதுநீ கொள்குவை யாயிற் படாஅகை (கலி : 101-37)' என்ற தொடரில் உள்ள 'படாஅகை' என்ற சீரினை எடுத்துக் கொள்வோம். 'படாஅகை' என்பது 'நிரை+நேர்' என்ற சீரமைப்பில் உள்ளது. அளபெடுத்தலின் காரணமாக 'நிரை + நிரை' என்ற சீரமைப்பு உருவாகிறது. இங்கு நேரசை நிரையசையாக மாறுகிறதே தவிர 'படாகை' என்ற ஈரசைச்சீர் 'படாஅகை' என்று அளபெடுத்த பொழுதும் ஈரசைச்சீராகவே இருக்கிறது. இதுவும் ஒரு வகையான அசைமாற்றமாகும்.

அளபெடைத் தொடைகள்

அளபெடை ஓசை நிரப்பியாகச் செயல்படுவதோடு மட்டுமில்லாமல் ஓசைக்கு மேலும் இனிமையூட்டத் தொடையழகாகவும் ஆளப்படுகிறது. தொல்காப்பியர் காலத்தில்தான் அளபெடை 'தொடை' என்ற தகுதியைப் பெறுவதை அளபெடைத் தொடை பற்றிய நூற்பா அமைப்பும் - கூறல் முறையும் காட்டுகின்றன. (செய் : 96). எதுகை, மோனை, இயைபு, முரண் என்ற நான்கே தொடை பாரபின என்று குறிப்பிட்டு, அளபெடையைச் சேர்த்தால் ஐந்தும் ஆகும் என்கிறார். தொல்காப்பியரால் அடியளபெடைத் தொடைமட்டுமே கூறப்படுகிறது. அளபெடைத் தொடை விகற்பங்களை ஓரடிச் சீர் ளின் அடிப்படையில் விளக்கவில்லை. ஆனால் சங்கப் பாடல்களிலே எல்லாவகையான தொடை விகற்பங்களுக்கும் இடமுண்டு.

அடியளபெடை இரண்டடி முதலாக பத்தடியீருக இடம்பெற்றுள்ளது. கலித்தொகையில் ஒரு பாடலில் (கலி : 147) இடைநிலைப் பாட்டாக வரும் பகுதியில் ஆகார ஈற்று இறுதிநிலையளபெடை பத்து அடிகளில் வந்துள்ளது. பிற சங்கப்பாடல்களில் இரண்டு அல்லது மூன்று அடிகளுக்கு மேல் அமைவதில்லை. தொடை விகற்பங்களில் கீழ்க்கதுவாய், முற்று ஆகிய இரண்டிற்குத் தவிர, பிறவற்றுக்கு எடுத்துக்காட்டுகள் சங்கப்பாடல்களில் உள்ளன.

முடிவுரை:-

சங்கப் பாடல்களில் அளபெடை எவ்வாறெல்லாம் ஆட்சிபெற்றுள்ளது என்பதை மேலே விரிவாகக் கண்டோம். அவ்விளக்கத்திலிருந்து சில முடிவுகள் கீழே தொகுத்துத் தரப்படுகின்றன.

1. சங்கப்பாடல்களில் 'ஔ' ஒன்றைத் தவிர எல்லா நெடிலுயிர்களும்

மூன்று இடங்களிலும் அளபெடுக்கின்றன. குறிப்பாக, 'ஆ' என்னும் நெடிலுயிர் மொழியிறுதியில் அளபெடுக்கும் வழக்கு அதிகமாக உள்ளது.

2. குறிலும் அளபெடுத்து இசை நிரப்ப வருவதையும் மிகுதியாகக் காணமுடிகிறது. பெரும்பாலும் 'செய்யும்' வாய்பாட்டில் வரும் 'உ' இரண்டு தடவை அளவெடுப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

3. அளபெடுத்தலால் ஓரசை ஈரசையாகவும், ஈரசை மூவசையாகவும் மாறுவதும் – ஈரசை ஈரசையாய் இருக்க, அதனுள் உள்ள நேரசை நிரையசையாக மாறுவதும், சங்கப் பாடல்களில் அசைமாற்ற வகைகளாகக் கொள்ளத்தக்கன.

4. பத்து அடிகள் வரையும்தொடர்ந்து அளபெடைத் தொடைஅமைகிறது. கீழ்க்கதுவாய், முற்று ஆகிய இரண்டைத் தவிர பிற தொடை விகற்பங்கள் எல்லாம் உண்டு.

23

அ. பிச்சை

வரலாற்று நோக்கில் தொடைவகைகள்

0.1. செய்யுள் ஆக்கத்தில் தொடைமை (rhyming) ஓர் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெறுகிறது. தொடை என்பது 'தொடுத்தல்' என்னும் தொழிற்பெயரினின்றும் தருவிக்கப்பட்ட பெயராகும்; தொடை என்பதின் பொருளே பாட்டு அடிகளை அல்லது சீர்களைப் பிணைக்கும் ஆற்றலினைக் (binding effect or organizing effect) குறிப்பாக உணர்த்து-கிறது. இக்கட்டுரை தொடை வகைகளின் வளர்ச்சியை மூன்று பகுதிகளின் (தலைமைப் பகுப்பு, இணைப்பகுப்பு, துணைப்பகுப்பு) கீழ் பிரித்து ஆராய்கிறது.

1.1. மோனை, எதுகை, இயைபு, அளவு, முரண் என்ற ஐந்தும் தலைமைப்பகுப்பிற்குள் அடங்கும். தொல்காப்பியரின் காலத்திற்கு முன் மோனை, எதுகை, இயைபு, முரண் என்ற நான்குவகைத் தொடைகள் இருந்திருக்கின்றன; அவருடைய காலத்தில் தான் அளபெடை-யும் தொடைவகைகளுள் ஒன்றாகக் கொள்ளப்பட்டிருப்பதைச் செய்யு-ளியல் நூற்பாக்கள் (செய். 87, 88) விளக்குகின்றன. மோனை, எதுகை என்ற இருதொடைகளும் கிளை எழுத்துக்களைப் (வருக்க எழுத்துக்களைப்) பெற்றும் அமையும் என்பர் தொல்காப்பியர் (செய். 93). தாஅவண்-ணத்திற்கு அடிப்படையாக 'இடைவிட்டு வந்த எதுகை' என்ற ஒருவகை எதுகையினைத் தொல்காப்பியர் கூறுவது (செய். 213) இவண் நினைத்தற்குரியது.

1.2. தொல்காப்பியர் கூறிய ஐவகைத் தொடைகளை அப்படியே காக்கைப் பாடினியார் வழிமொழிகிறார். இவர் 'ஆசிடை எதுகை' என்ற ஒன்றினை எதுகையின் உட்பிரிவாகக் குறிப்பிடுகிறார் (நூற்பா. 34). முரண் தொடையை 'இரணத் தொடை' என்று காக்கைப்பாடினியாரும், 'பகைத்தொடை' என்று அவிநயனாரும் அழைப்பர். அமித சாகரர் ஐவகைப் பகுப்பையே பின்பற்றுகிறார். வருக்கம், நெடில், இனம் என்ற மூன்றின் அடிப்படையிலும் மோனை, எதுகை ஆகிய இரண்டும் அமையலாம் என்று கூறுகிறார் அமிதசாகரர்(நூற்பா 37).

1.3.0. புத்தமித்திரனார் மோனை, எதுகை என்ற இரு தொடைகளை மட்டும் குறிப்பிடுகிறார். இவர் எதுகையை மட்டும் ஏழுவகைகளாக உடபிரிப்புச் செய்கிறார் (காரி: 109). அளவு, இயைபு, முரண் மூன்றையும் யாப்பியலிலிருந்து நீக்கிவிடுகிறார்.

1.3 1. அளபெடைத்தொடை என்பது மோனை, எதுகை எழுத்துக்களின் நீட்சியினால் அமைவதாகும். பழந்தமிழ்ப்புலவர்கள் அது அருகி வந்தமையினாலும், மோனை எதுகைத் தொடைகளுக்குள் அடங்கும் என்பதாலும் தனியொரு தொடையாகக் கூறவில்லை. தொல்காப்பியர் அளபெடையையும் தொடைவகையில் சேர்க்க-இடைக்கால யாப்பியலார் பின்பற்ற, புத்தமித்திரனார் மட்டும் அதனைத் தொடைவகையிலிருந்து எடுத்து விடுகிறார்.

1.3 2. முதலெழுத்துத் தவிர ஏனைய எழுத்துக்களை ஒப்புமையாகக் (identity) கொண்ட தொடைச்சொற்கள் அடிமுதலில் வரின் எதுகை (front rhyme) என்றும், அடிஇறுதியில் வரின் இயைபு (end rhyme) என்றும் விளக்கப்படுவதால் இரண்டும் அமைப்பில் ஒன்றே; இரண்டும் தொடைப்படும் இடங்களில் தான் வேறுபடுகின்றன. எனவே வருமிடத்தில் வேறுபாடு (positional difference) இருப்பினும், எதுகையும் இயைபும் அமைப்பில் கிட்டத்தட்ட ஒரே மாதிரியாக இருப்பதால் இயைபினை எதுகைக்குள் அடக்கிக் கூறிவிட்டார் அல்லது இயைபினை விலக்கிவிட்டார் என்று கருதலாம்.

1.3 3. புத்தமித்திரனார் முரண் தொடையை யாப்பியலிலிருந்து எடுத்து அணியியலில் சேர்த்து 'முரண் அணி' என்று அழைக்கிறார். தண்டியலங்காரம் போன்ற அணிஇலக்கணங்கள் முரண் அணியை 'விரோதஅணி' என்று அழைக்கின்றன. தொல்காப்பியர் தொடையை யாப்பலங்கார உத்தியாகக் (metrical rhetoric device) கருதியதால் முரணைத் தொடைவகைகளுள் ஒன்றாகக் கூறியிருக்கிறார். அவருக்குப் பின் செய்யுளியல் (poetics), யாப்பியல் (metrics), அணியியல்(rhetor-

cs) என இரண்டாகப் பிரிந்தது. தொடை வகைகளுள் ஒன்றாகக் கூறப்பட்ட 'நிரல் நிறுத்தமைத்தல்' நிரல்நிரை அணியாகக் கொள்ளப்பட்டது. முரண்தொடையும் விரோத அணியாகக் கொள்ளப்பட்டாலும், தொடை வகைகளுள் ஒன்றாகவும் யாப்பிலக்கணங்கள் கூறுகின்றன. ஆனால் நிரல நிறுத்தமைத்தலைப் போல முரண்தொடையையும் நீக்கியிருக்க வேண்டும். மேலும், மோனை, எதுகை ஆகியவைகள் ஓசைநயத்திற்குத் துணைபுரிந்து, யாப்பமைப்போடு இன்னொரு துணையமைப்பை (counter pattern) அல்லது பத்தியமைப்பைத்(Stanzaic form) தருகின்றன. ஆனால் முரண்தொடை யாப்பமைப்போடு வ்வகையில் துணைசெய்கிறது என்பது சிந்தனைக்குரியது. பன்னாட்டு மொழிகளின் அணியியல்களிலும் முரண்தொடை ஓர் அணியாக – கருத்தினை அழகுற எடுத்துரைக்கும் ஓர் உத்தியாகக் கூறப்படுகிறது. எனவே புத்தமித்திரனார் முரணை அணிவகைகளுள் ஒன்றாகக் கருதியது பொருத்தமானதாகத் தெரிகிறது. ஆனால் பிற்கால யாப்பிலக்கணங்கள் புத்தமித்திரனாரின் இருவகைப் பகுப்பைப் பின்பற்றாமல் ஐவகைப் பகுப்பையே வழிமொழிகின்றன.

1.4. இந்த ஐந்துவகைத் தொடைகளும் இரண்டு அல்லது இரண்டுக்கு மேற்பட்ட அடிகளில் கொள்வதே முதன்மையானதாகும். எனவே இவ்வகையான அடித்தொடைகளை 'முதற்றொடை' என்று யாப்பியலார்கள் கூறுவர். தொல்காப்பியத்தில் 'அடிமோனை' ஒன்றே வெளிப்படையாகக் கூறப்படுகிறது (செய் : 91). இருப்பினும் தொல்காப்பியரின் தொடைக் கோட்பாடு அடி எதுகை, அடி அளவு, அடி இயைபு, அடி முரண் ஆகியவற்றைப் பெறுவதற்கு இடமளிக்கிறது. காக்கைப்பாடினியார் போன்ற யாப்பியலார்கள் அடித்தொடைகளுக்கே முக்கியத்துவம் கொடுத்து விளக்குகின்றனர். ஆகவேதான் அவர்கள், 'அடியிரண்டு இயையும் பொழுது தொடை தோன்றும்' என்ற கருத்தினை வலியுறுத்திக் கூறியிருக்கின்றனர்.

2.1. ஐவகைத் தொடைகளும் ஒரே அடியில் இரண்டு சீர்களில் அமைந்து அமைந்து வரும்பொழுது அவைகள் 'இணைப்பகுப்பிற்குள்' அடங்கும். ஓரடியிலுள்ள இரண்டு அல்லது மூன்று அல்லது நான்கு சீர்களிலும் அமைந்து வரும் தொடைகளை 'உறழ்ச்சித் தொடை' என்றும் 'விகற்பத்தொடை' என்றும் பெயர்களிட்டு வழங்குவர். இவ்வாறு தொடைப்படும் இடங்களை(rhyming positions)அடிப்படையாக வைத்து தொடைகளைப் பலவாறாகப்பிரிப்பது தமிழ் யாப்பியலுக்குரிய குறிப்பிடத்தக்கச் சிறப்பம்சமாகும்.

2.2. தொல்காப்பியர் எதுகை முதற்சீரிலும் மூன்றாம் சீரிலும் வருவதைப் 'பொழிப்பு' (1 × 3) என்றும், முதற் சீரிலும் நான்காம் சீரிலும் வருவதை 'ஒரூஉ' (1 × 4) என்றும் கூறுவர் (செய்: 97, 98). தொல்காப்பியர் 'பொழிப்பு' 'ஒரூஉ' என்ற தொடைப்படும் இடங்களை எதுகைக்கு மட்டும் கூறியிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

2.3. சங்கப் பாடல்களில் தொடை விகற்பங்கள் பல ஆட்சி பெற்றாலும் தொல்காப்பியருக்குப் பின் வந்த யாப்பியலார்கள் இணை (1 × 2), கூழை (1 × 2 × 3), மேற்கதுவாய் (1 × 3 × 4), கீழ்க்கதுவாய் (1 × 2 × 4) முற்று (1 × 2 × 3 × 4) என்ற புதிய வகைகளைக் கூறியிருக்கின்றனர். இப்புதிய வகைகளை முதன்முதலில் அமிதசாகரர் விளக்கியிருப்பதாக டாக்டர் ஏ. சி. செட்டியார் கூறுவர் (1943:38). ஆனால் உண்மையிலே இப்புதிய வகைகளை எடுத்துரைத்தவர் காக்கைபாடினியார் (1976:717-718). அமிதசாகரர் முரண்தொடைக்கு மட்டும் மேலும் புதிய 3 பிரிவுகளை — பின் (2 × 4), கடையிணை (3 × 4), இடைப்புணர் (2 × 3) — கூறியுள்ளார். யாப்பருங்கல விருத்தி உரையாளர் இம்மூன்றையும் பிற நான்கு தொடைக்கும் பொருத்திப் பார்ப்பதோடு மட்டுமில்லாமல், கடைக்கூழை (2 × 3 × 4) என்ற மற்றொரு வகையையும் சேர்த்துக் கூறியுள்ளார். இவ்வாறாகப் பிரிக்கப்பட்ட தொடை விகற்பங்களை எல்லாம் புலவர் குழந்தை தொடையதிகாரத்தில் விளக்கமாக விவரித்துள்ளார் (1967:26).

2.4. நாற்சீரடி ஒன்றில் ஏதேனும் இரண்டு சீர்கள் தொடைப்படும் முறையினை பதினொன்றாகப் பிரிக்கலாம். இவற்றை மோனை முதலிய ஐவகைத் தொடைகளுடன் பெருக்கினால் 55 வகையான தொடைகள் கிடைக்கும். எனவே ஐந்து வகையான தொடைகளும் ஓரடியில் 55 வகைகளாகத்தான் பிரிக்க இயலும். இதற்கு மேல் பிரிப்பதற்கோ மேலும் பெருகி வளர்வதற்கோ இடமில்லை.

3.1. ஐந்துவகைத் தொடைகளோடு ஒப்பிட்டுக் கூறத்தக்க மூன்று தொடைகளை துணைப்பகுப்பிற்குள் அடக்கலாம். தொல்காப்பியரின் செந்தொடை, நிரல்நிறுத்தமைத்தல், இரட்டையாப்பு என்ற மூன்று தொடைகளைக் குறிப்பிடுகின்றார். செந்தொடையை மட்டும் விளக்கும் நூற்பா உள்ளது; பிற இரண்டையும் விளக்கும் நூற்பாக்கள் தொல்காப்பியத்தில் இல்லை.

3.2. தொல்காப்பியருக்குப்பின் வந்த யாப்பியலார்கள் எல்லோருமே நிரல் நிறுத்தமைத்தலை விலக்கிவிடுகின்றனர். பொருள்கோளிலும் அணியியலிலும் இடம் பெற்றமையால் யாப்பியலில் கூறவில்லை போலும். நிரல்நிறுத்தமைத்தல் இந்த இடத்தை 'அந்தாதித்தொடை'

பெறுகிறது. இரட்டையாப்பு என்பது ‘இரட்டைத் தொடை’ என அழைக்கப்படுகிறது. செந்தொடை இடைக்கால யாப்பியலார்களால் அப்படியே ஏற்றுக் கொள்ளப்படுகிறது.

4.1. தொடைவகைகளை 13,690என்று குறிப்பிட்ட தொல்காப்பியர், அவைகள் ‘வரம்பில’ என்பர். காலந்தோறும் தொடைவகைகளைப் பகுக்கும் நெறி விரிவடைந்திருக்கிறது. எனவே தொல்காப்பியருக்கு அடுத்து வந்தயாப்பியலார்கள் தொடைவகைகளை கணக்கிட்டுக் கூறவில்லை. தொடைவகைகள் பல்கிப் பெருகியமையே அவர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட எண்ணிக்கையில் கூருததற்குக் காரணமாகும்.

4.2. தலைமைப் பகுப்பில் அடங்கும் தொல்காப்பியர் கூறிய ஐவகைத் தொடைகள் காலந்தோறும் யாப்பியலார்களால் (புத்தமித்திரனார் தவிர) வழிமொழியப்பட்டிருக்கின்றன. எதுகை, மோனை இரண்டிலும் சில உட்பிரிவுகளை இடைக்கால யாப்பியலார்கள்கூறிச்சென்றுள்ளனர். இணைப்பகுப்பில் அடங்கும் உறழ்ச்சித் தொடைகள் தொல்காப்பியர் காலத்தில் இரண்டாகவும், காக்கை பாடினியார் காலத்தில் ஏழாகவும், அமிதசாகரர் காலத்தில் பத்தாகவும், யாப்பருங்கல விருத்தியுரையாளர் காலத்தில் பதினொன்றாகவும் பல்கியிருக்கின்றன. ஆகவே இணைப் பகுப்பில் தொடைவகைகளின் விரிவான வளர்ச்சியினைக் காணமுடிகிறது. துணைப்பகுப்பில் தொல்காப்பியர் கூறிய நிரல்நிறுத்தமைத்தல் யாப்பியலிலிருந்து விலக்கப்படுகிறது. பிற இரண்டுடன் அந்தாதித் தொடையைச் சேர்த்துக் கூறுகின்றனர். இடைக்கால யாப்பியலார்கள். துணைப்பகுப்பில் ஒரே ஒரு மாற்றம் தான் நடந்திருக்கிறது. இவ்வாறாக மூன்று பகுதிகளிலும் தொடை வகைகள் வளர்ந்திருப்பதை அறியலாம்.

24

தூ. சேதுபாண்டியன்

திருவாசகத்தில் வடசொற்கள்

இக்கட்டுரை திருவாசகத்தில் வடமொழிச் சொற்கள் கையாளப் படும்போது எங்ஙனம் இயற்கைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்பதை விளக்க முயல்கிறது. இக்கட்டுரை முப்பெரும் பிரிவுகளை உடையது. முதற் பகுதி வடசொற்கள் இயற்கைப்படுத்தப்பட்டுத் திருவாசகத்தில் இடம் பெற்றுள்ள முறையைக் கூறுகிறது. இரண்டாம் பகுதி வடசொற்கள் இயற்கைப்படுத்தப்பட்டதால் திருவாசகத் தமிழில் நிகழும் விளைவுகள் பற்றிக் கூறுகிறது. மூன்றும் பகுதி வடசொற்களை இயற்கைப்படுத்து வதற்குரிய பொது விதிகளைப் பற்றிக் கூறுகிறது.

இருவேறுபட்ட மொழிபேசும் இனமக்கள் கலந்து பழகும் வாய்ப்புக் கிட்டும்போது ஒரு மொழியில் உள்ள சொற்களும் இலக்கண அமைப்பும் பிறிதொன்றில் கலந்துவிடுதல் இயல்பேயாகும். இவ்வாறு ஒருமொழி பிறிதொரு மொழியின் சொற்களையும், இலக்கண அமைப்-பையும் பெற்றுப் பயன்படுத்துவதையே கடன் வாங்குதல்(Borrowing) என்பர். கடன் வாங்குதலில் இருமுறைகள் உண்டு. ஒன்று அடுத்த மொழிச்சொல்லை அப்படியே எவ்வித மாற்றமுமின்றி எடுத்துக்கொள்ளு தல்; மற்றொன்று பிற மொழிச் சொற்களைக் கடன் வாங்கும் போதும் அவற்றின் ஒலியமைப்பு, இலக்கண அமைப்பு ஆகியவற்றைக் கடன் வாங்கும் மொழி (donee) யின் ஒலியமைப்பு, இலக்கண அமைப்பு ஆகியவற்றிற்கு ஏற்ப மாற்றிக் கடன் வாங்குதல் எனஇருவகையாகும். இவ்வாறு சொல்லமைப்பை மாற்றுவதே இயற்கைப்படுத்தல் (Naturali zation) எனப்படும். ஒரு மொழியில் கடன்வாங்குதல் மூன்று நிலை-களில் நிகழ்வதுண்டு. ஒலிநிலையில் (Phonetic level) கடன்வாங்குதல்; இலக்கண நிலையில் (grammatical level); சொற்கோவை நிலையில்

(Lexical level) கடன் வாங்குதல் என்ற மூன்று நிலைகளிலும் கடன் சொற்கள் இடம் பெறுகின்றன.

ஒலியனிலையில் இயற்கைப்படுத்தல் :

தமிழ்மொழிக்குரிய ஒலிகளைக் கொண்ட சொற்கள் அப்படியேயும், அவ்வாறமையாத சொற்களைத் தமிழ்மொழிக்குரிய ஒலிகளைக்கொண்டு இயற்கைப்படுத்தியும் ஏற்றுக்கொள்ளுகின்ற நிலையைத் திருவாசகத்தில் காணலாம். வடமொழியில் மெய்யொலிகளுள் தடையொலிகள் நான்கு வருக்கங்களை உடையனவாக உள்ளன. ஒவ்வொரு தடையொலிக்கும் இனமான ஒலிப்புடைத் தடையொலி (Voiced Stops), உயிர்ப்புடைத் தடையொலி ஆகியன உள்ளன. இவ்வொலிகள் வரும் சொற்களைத் தமிழில் கடன் வாங்கும்போது இவ்வொலிகள் தமிழ் ஒலியக்கட்டமைப்புக்கேற்ப ஒலிப்பிலாத்தடை ஒலியாகவே (Voiceless Stops) இயற்கைப் படுத்தப்படுகின்றன. சான்றாக, 'ஜாதி' என்ற வடசொல் 'சாதி' என்று திருவாசகத்தில் இயற்கைப் படுத்தப்பட்டுள்ளது. /j/ என்னும் ஒலிப்புடை ஒலியன் /c/ என்று ஒலிப்பிலாத் தடையொலியாகவே எழுதப்பட்டுள்ளது.

தடையொலிகளை இயற்கைப்படுத்தலில் ஒரு விதிவிலக்கும் காணப்படுகிறது. மொழியிடையில் வரும் ஒலிப்புடை இடையண்ணத்தடையொலியன் (Palatal Voiced stops), ஒலிப்பிலா இடையண்ணத்தடையொலியனாக எழுதப்படுவதன்றிச் சில இடங்களில் இடையண்ண அரையுயிராகவும் (semi vowel) எழுதப்படுகிறது.

சான்று:

/Paṅgajam/ > /Paṅkayam/

நுனிநா நுனியண்ண உரசொலியாகிய /s/ என்னும் ஒலி தமிழில் கடன் வாங்கப்படும்போது /c/ என்னும் இடையண்ணத் தடையொலியாகவும், மொழி முதலில் சில இடங்களில் இந்த நுனிநா நுனியண்ண உரசொலியின் இழப்பையும் காணமுடிகிறது. இம் மாற்றங்கள் இவ்வுரசொலியினை அடுத்து வரும் ஒலியின் அடிப்படையிலேயே இயற்கைப்பட்டுள்ளன என்பதை விளக்குகின்றன. /s/ என்ற உரசொலியினை அடுத்து மெய்யொலிகள் வரும்போது மொழி முதலில் இவ்வொலியின் இழப்பினைக் காணலாம். இவ்வொலியனை அடுத்து உயிர்ஒலியோ, அரையுயிரோ வரும்போது இடையண்ணத் தடையொலியாகவும் இயற்கைப்படுத்தப்படுகிறது.

சான்று :

/ st'ala / > / talam /

/ sundara / > / cuntaram /

இதே /s/ என்னும் உரசொலி மொழி இறுதியிலும் இழப்பதைக் காணலாம்.

சான்று : / manas / > / manam /

இறுதியில் உள்ள 'ம்' கர ஒற்று தமிழ்ப்படுத்தும்போது சேர்க்கப்படும் பின்னொட்டு ஆகும்.

சொல் இடையில் உள்ள / S / அடுத்துள்ள தடையொலிகளால் ஒரினமாக்கப்படுகிறது.

சான்று : / śāstra / > / cāttiram /

இவற்றைக் கீழ்வரும் விதிகளில் அடக்கலாம்.

1. / S - / > / C- / [V / S. V.
2. / S - / > ϕ [C
3. / - S / > - ϕ
4. / - SC_1 - / > - $C_1 C_1$ -

வடமொழியில் உள்ள இடையண்ண உரசொலியாகிய / Ś / என்னும் ஒலி பயின்று வரும் சொற்கள் திருவாசகத் தமிழில் வரும் போது மொழியிடையில் / ṭ / வாக மாற்றப்படுகிறது.

சான்று : viśa / > / viṭam /

/ Ś / என்ற ஒலியமைந்துவரும் வடசொற்கள் இயற்கைப்படுத்தப்படும்போது மொழி முதலிலும் இடையிலும் / C / என்ற இடையண்ணத் தடையொலியாகவும், மொழியிடையில் சில சொற்களில் இடையண்ண அரையுயிராகவும் மாறுகின்றன.

சான்று : 1. / Śānta / > / cāntam /
2. / vaśa / > / vayam /
/ vacam /

'வசம்', 'வயம்' ஆகிய இருவடிவங்களும் திருவாசகத்தில் ஊசலாட்டத்தில் (Free variation) அமைகின்றன.

கடையண்ண உரசொலியான / h / பயின்றுவரும் வடசொற்கள் இயற்கைப்படுத்தும் போது மொழி முதலில் அவ்வொலியிழந்துபடுகிறது. மொழியிடையில் வரும்பொழுது பின்னண்ணத்தடையொலியாக மாறியமைகின்றன.

சான்று : 1. / hari / > / ari /
2. / mahēndra > / makēntiram /

மொழியிடையில் / h / என்னும் உரசொலி கெடுவதற்கு வாய்ப்பில்லை.

'மா' என்ற பெயரடைச் சொல்லை வடமொழியிலிருந்து கடன் பெற்ற சொல் என்று கூறுவோர் / mahā / என்ற சொல்லில் / h / என்ற மெய் மொழியிடையில் கெட்டதாகக் கருதுவர். இதிலிருந்தே 'மா' என்ற சொல் பெறப்பட்டது என்னும் கருத்து மேற்காட்டிய சான்றுகளால் பொருந்தாமை புலப்படுகிறது.

கூட்டொலிகளும் கடன்வாங்கலும்:

வடமொழியில் கூட்டெழுத்துக்கள் அல்லது இணைந்த எழுத்துக்கள் என ஒருவகையுண்டு. தமிழ்மொழி மரபு இத்தகைய கூட்டெழுத்துக்களில் சிலவற்றை ஏற்பதில்லை. தமிழில் இயற்கைப்படுத்தப்படும் பொழுது திரிந்தேவரும். வடமொழியில் உள்ள வேற்றுநிலை மயக்கங்களில் பல இத்தன்மைத்தே தமிழில் வேற்றுநிலை மயக்கங்கள் வரையறுக்கப்பட்டுள்ளன. கீழ்வரும் அட்டவணை தமிழ் மொழிக்குரிய வேற்றுநிலை மெய் மயக்கங்களை விளக்கும்:

	k	ṅ	c	ñ	ṭ	ṇ	t	n	p	m	y	r	l	v	ḻ	ḷ	ṟ	ṉ
k																		
ṅ	x																	
c																		
ñ			x								x							
t	x		x						x									
ṇ	x		x	x	x				x	x	x			x				
ṭ																		
n							x				x							
p																		
m									x		x			x				
y	x	x	x	x			x	x	x	x				x				
r	x	x	x	x			x	x	x	x	x			x				
l	x		x						x		x			x				
v											x							
ḻ	x	x	x	x			x	x	x	x	x			x				
ḷ	x		x						x		x			x				
ṟ	x		x						x									
ṉ	x		x	x					x	x	x			x			x	

x - என்ற குறியீடு தமிழில் வேற்றுநிலை மயக்கம் வரும் இடம்.

களைக் குறிக்கும்.

மேற்குறித்த மெய்மயக்கங்கள் தவிர்த்த ஏனைய மெய் மயக்கங்களை உடைய வடசொற்களும் திருவாசகத்தில் கடன் வாங்கப்பட்டுள்ளன

அவ்வாறு கடன் வாங்கப்பட்டுள்ள சொற்கள் தமிழ் மெய்மயக்க விதிக்கேற்ப இயற்கைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

அவ்வாறு இயற்கைப்படுத்தும் போது ஒரினமாக்கல் (assimilation process), இரு மெய்களுக்கு இடையில் ஒரு உயிர் ஒலியைபிணைகும் உயிர்த் தோன்றல், மேலும் தமிழ் ஒலியாகத் திரித்தல் போன்ற மூன்று முறைகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

சான்று :

1. /mukti / > /mutti / (ஒரினமாக்கல்)
2. /vrata/ > /viratam/ (உயிர்த்தோன்றல்)
3. /a∝b˙utam/ > /aṛputam/ (திரித்தல்(∝ >ṛ)

மொழிமுதல் ஒலிகளும் கடன் வாங்கலும்:

தமிழில் மொழிமுதல் ஒலிகளாக வராத ஒலிகளை முதலில் கொண்டு விளங்கும் வடசொற்கள் திருவாசகத்தில் பயின்று வரும் போது /a/,/i/./u/ ஆகிய ஒலிகளை முன்னல் சேர்த்து இயற்கைப்படுத்துவதைக காண முடிகிறது.

சான்று :

1 /rakta/ > /arattam/
2. /laṅga/ > /ilaṅkai/
3. /rōma/ > /urōmam/

தமிழில் இல்லாத சில உயிர் ஒலிகள் வடமொழியில் உள்ளன. அவற்றைக்கொண்டு விளங்கும் வடசொற்கள் சிலவும் திருவாசகத்துள் பயின்றுவருகின்றன. /ṛ/ என்னும் உயிர் ஒலியன் பயின்று வரும் சொற்களே திருவாசகத்தில் உள்ளன. இவ்வொலி தமிழில் /iru/ அல்லது /i/ என்று இயற்கைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

சான்று :

1. /ṛig/ > /irukku/
2. /amṛta/ > /amutam/

இரண்டாவது சான்றில் /i என்னும் ஒலி /u/ என்னும் ஒலியாக மாறியது இரண்டாங்கட்ட (secondary development) வளர்ச்சியேயாகும்.

பொதுவான சில ஒலி மாற்றங்கள் :

ஒரே இடத்தில் (place of articulation) பிறக்கும் ஒலிகள், ஒன்றின் இடத்தை மற்றொன்று பிடித்துக் கொள்வது இயல்பான ஒன்றேயாகும். இந்நிலை ஒரே குடும்ப மொழிகளுள் மட்டுமன்றி வேறு குடும்பத்தைச் சார்ந்த மொழிகளுள்ளும் உண்டு என்பதை வலியுறுத்தும் வகையில் சில சொற்கள் வடமொழியிலிருந்து தமிழுக்கு மாறி வரும்போது அமையும் மாற்றங்கள் உள்ளன.

சான்று :

1. /tapas/ > /tavam/
2. /kavāṭa/ > /kapā/am/
3. /maṇḍōdari/ >vaṇ/ōtari/

முந்தைத் திராவிட மொழிச் சொல்லில் உள்ள 'வ'கரம் கன்னட மொழியில் 'ப'கரமாக மாறுவது போன்றுள்ளது இம்மாற்றம். இன்றைய பேச்சுத்தமிழில் 'வ'கரம் (வானம் > மானம்) 'ம'கரமாக மாறி வருகின்றது. இதற்கு நேர் மாறாக 'ம'கரம் 'வ'கரமாவதை இங்கு (சான்று.3-ல்) காணமுடிகிறது.

இலக்கண நிலையில் கடன்வாங்குதல்:

ஒருமொழி மற்றொரு மொழியிடமிருந்து கடன் வாங்கும்போதும் இலக்கண நிலையில் கடன்வாங்குதல் மிகவும் குறைவே. ஒருமொழி பிறிதொரு மொழியிடம் கடன்வாங்கும்போது கட்டுவடிவங்களைத் (Bound forms) தனியாகக் கடன் வாங்குவதில்லை. ஏதேனும் ஒரு தனிவடிவுடன் (free form) சேர்த்தே கடன் வாங்குகிறது., பிறகு கடன் வாங்கிய மொழியில் உள்ள வேறு ஒரு தனிவடிவுடனும் அக்கட்டு வடிவம் இணைந்து செயல்படுவதுண்டு.

திருவாசகத்தில் 'ஆகரன்' என்ற ஒரு கட்டுவடிவம் 'கருணை' என்ற ஒரு தனிவடிவத்தோடு சேர்த்துக் கடன் வாங்கியிருப்பதைக் காணலாம். இதேபோன்று 'ஏகன்' என்ற தனிவடிவுடன் 'அன்' என்ற எதிர்மறை உணர்த்தும் கட்டு வடிவத்தையும், 'கண்டம்' என்ற தனிச் சொல்லோடு சேர்த்து 'அ' என்னும் எதிர்மறையுணர்த்தும் கட்டு வடிவத்தையும், திருவாசகத்தில் காணலாம். இதனால் /அன்/, /அ/, /நிர்/ ஆகிய கட்டுவடிவங்கள் எதிர்மறைப் பொருள் உணர்த்தும் இலக்கண அமைப்புத் தமிழுக்கு வந்துள்ளது. எதிர்மறை உணர்த்துவது என்றவுடன்,

வினையடி + எதிர்மறை உருபு + என்பால் இட விகுதி என்ற அமைப்பில் எதிர்மறை உணர்த்துவது அல்லது 'இல்' என்னும் இடைச் சொல்லால் எதிர்மறை உணர்த்துவது என்ற இலக்கண அமைப்புடன் மூன்றாவது ஒன்றாக முன் ஒட்டுக்களைச் (prefix) சேர்த்து எதிர்மறை உணர்த்துவது என்ற முறையும் தமிழுக்கு வந்துள்ளது. இலக்கண நிலையில் இது குறிப்பிடத்தக்க மாற்றமாகும்.

சொற்கோவை நிலையில் கடன்வாங்குதல்:

சொற்கோவை நிலையில் கடன் வாங்குதலை இரு வகையாகப் பகுக்கலாம். ஒன்று கடனை பெறும் மொழி கடன் சொற் கொடுக்கும் மொழியின் பொருளை (கருவை) மட்டும் எடுத்துக்கொள்வது. மற்றொன்று சொல்லை அப்படியே கருத்தோடு சேர்த்துக் கடனாக வாங்கி விடுவது.[2] இவ்விரு வகையான கடன் வாங்குதலும் திருவாசகத்தில் காணப்படு-கின்றன. சமயம் பற்றிப் பாடவந்தவர் ஆதலால் சமயக்கருத்தான 'ஈஸ்வரன்', 'ஈஸ்வரி', என்ற சொற்களின் பொருளை மக்களுக்கு உணர்க்க விரும்பினர். அதனால் அதனை 'உடையான்' என்றும், 'உடையாள்' என்றும் மொழி பெயர்த்துக் கொண்டார். 'உடையான்', 'உடையாள்', என்ற புதிய சொற்களுக்கு அடிப்படை (model) ஈஸ்-வரன், 'ஈஸ்வரி' என்ற சொற்களேயாம்.

சொற்களை அப்படியே எடுத்துக்கொள்வதில் எம்மாதிரிச் சொற்-கள் கடன் வாங்கப்படுகின்றன என்ற வினா எழும். பெரும்பாலும் பெயர்ச்சொற்களே கடன் வாங்கப்படுகின்றன. பேராசிரியர். முத்துச் சண்முகன் அவர்கள் 'படித்த தமிழர்களின் ஆங்கிலக் கடன் வாங்கல்' (English Borrowings in Educated Tamil) என்ற ஆய்வுக் கட்டுரை ஒன்றில் 'தமிழ் மொழி, ஆங்கிலத்திலிருந்து கடன் வாங்கும் போது வினைச்சொற்களைக் கூடப் பெயர்ச்சொற்களாக மாற்றியே பின் தமிழில் கடன் சொற்களாகச் சேர்த்துக் கொள்கின்றன' என்பர்.[3] ஆனால் திருவாசகத்தில் உள்ள வடமொழிக் கடன் சொற்களில் வினைச்சொற்-கள் அதிகம் இல்லை என்றாலுங்கூட வினைச் சொற்களும், வினைச்சொற்க ளாகவே (மாற்றம் எதுமின்றி) கடன் வாங்கப்பட்டுள்ளன.

சான்று:

1. /ādari/ > /ātari/
2. /stuti/ > /tuti/
3. /d'ari/ >/tari/

பெயர்ச் சொற்களை / m / , / am / , / ṉ / , / ai / ஆகிய விகுதி

களைச் சேர்த்து இயற்கைப் படுத்துகின்றமையைத் திருவாசகத்தில் காணலாம்.

சான்றுகள் :

1. / b'oga / > / pokam /
2. / tuṇḍ / > / tuṇḍam /
3. / sōma / > / cōmaṉ /
4. / mālā / > / mālai /

தமிழில் விளைந்த மாற்றங்கள்

வடமொழிச் சொற்கள் கடன் வாங்கப்பட்டதால் (திருவாசகத்-தமிழின்) கட்டமைப்பில் சில மாற்றங்கள் ஏற்பட்டுள்ளன. திராவிட மொழிக்குடும்பத்திற்கே இல்லாத ஒருபண்பு முன்னொட்டுக்கள் சேர்த்-துப் பொருள் வேறுபாடு செய்தல். இம்முறை திருவாசகத் தமிழில் காணப்படுகிறது. இதுவும் கடன் வாங்கியதின் விளைவேயாம்.

/ ēkan / என்ற சொல்லுடன் / aṉ / என்ற முன்னொட்டையும் /kaṉtaṉ/ என்ற சொல்லுடன் /a/ என்ற முன்னொட்டையும், இணைத்து எதிர்மறையாக்குவது திருவாசகத்தில் பரவலாகக் காணப்படுகிறது.

ஒருருவப் பலபொருட் சொல் :

ஒருருவப் பல பொருட் சொல்லை (Homonyms) உருவாக்குவதில் இன்றியமையாத இடம் பெறுகிறது. பெரும்பான்மையும் கடன் சொற்கள் அவற்றின் ஒலியமைப்பை இயற்கைப்படுத்தல் பொருட்டு மாற்றிக் கொள்ள வேண்டியிருக்கும்.[4] அவ்வாறு மாற்றிக் கொள்-ளும் போது அவை உருவத்தால் ஏற்கனவே அம்மொழியில் உள்ள மற்றொரு சொல்லுடன் ஒத்திருக்கலாம். இதனால் ஒருருவப் பல பொருட் சொற்கள் உருவாகின்றன. திருவாசகத் தமிழிலும் வடமொழிக் கடன் வாங்கலினால் ஏற்பட்ட ஒருருவப் பல பொருட் சொற்கள் காணப்படு-கின்றன. சான்றாக / hari / என்ற சொல்லை இயற்கைப்படுத்தும் போது அது / ari / என்றாகிறது. தமிழில் ஏற்கனவே உள்ள / ari / என்ற சொல்லோடு இது உருவ ஒற்றுமையுடையதாக விளங்குகிறது.

/ ari / 'cut' (தமிழ்ச்சொல்)

/ ari / 'Lord Vishnu' (கடன் வாங்கிய சொல்)

இதுபோல் பல சொற்களைக் காணமுடிகிறது.

வடசொற்களை இயற்கைப் படுத்தும் பொது விதிகள் :

கடன் வாங்கியதினால் கிட்டும் வடசொற்களை இயற்கைப்படுத் தலுக்கு விதி கூறிய தொல்காப்பியர் ஒலியளவிலே கூறி நிறுத்தி விட்-

டார்., திருவாசகத்திற்குப் பின்னுல் எழுந்த நன்னூல் போன்ற நூல்களில் தான் சற்று விரிவான விதிகளைக் காணமுடிகிறது. வட சொற்கள் இலக்கணப் பகுப்பால் பாகுபாட்டின்படி மூன்று வகையாகப் பகுக்கப் பட்டுள்ளன. ஆண்பால், பெண்பால், பொதுப்பால் என்பனவற்றுள் திணைகள் இரண்டும் விரவியே வரும். இப்பகுப்பினை அடிப்படையாகக் கொண்டு சொல்லாக்க விகுதிகளைச் சேர்த்து இயற்கைப் படுத்தல் எளிதாகும். தமிழில் இலக்கணப்பால் பாகுபாடு இல்லாமையால் தமிழ் மரபுக்கு ஏற்ப விகுதிகளைச் சேர்த்து இயற்கைப்படுத்தப்படுகிறது.

விதிகள் :

1. மெய்யுடன் முடியும் அஃறிணைச் சொல்லைத் தமிழில் பெயர்ச் சொல்லாக்க / - am / என்ற விகுதியைச் சேர்த்தல்.

2, 'அ' கர உயிருடன் முடியும் அஃறிணைச் சொற்களைத் தமிழில் பெயர்ச் சொல்லாக்க / - m / என்ற விகுதியைச் சேர்த்தல்.

3. 'ஆ' கார உயிருடன் முடியும் வடமொழிப் பெண்பால் சொல்லைத் தமிழில் அஃறிணைப் பெயர்ச் சொல்லாக்க அவ்வாகார உயிரை நீக்கி 'ஐ' கார விகுதியை இணைத்தல்.

4. 'ஈ' கார உயிருடன் முடியும் பெயர்ச் சொல்லைத் தமிழில் ஈ காரத்தை 'இ' கரமாகக் குறுக்குதல்.

5. 'அ' கர உயிருடன் முடியும் உயர்திணைச் சொறகளுடன் / n/ விகுதியைச் சேர்த்தல்.

6. 'இ'கர விகுதியுடன் அமையும் சொற்களினை அப்படியே ஏற்றுக் கொள்ளுதல். (வினைச்சொல் பல 'இ'கர விகுதியே பெற்று வருகின்றன.)

7. வடமொழிக்குரிய ஒலிகளை நீக்கித் தமிழ் ஒலியால் இயற்கைப் படுத்தல். இவ்விதிகளே வடமொழிச் சொற்களைத் தமிழ்ப்படுத்துவதற்குத் திருவாசகத்தில் மணிவாசகரால் கையாளப்பட்டுள்ளன.

உணர்வின் மிகுதியால் எழுந்த தன்னுணர்வுப் பாடல்களின் தொகுப்பான திருவாசகத்திலும் பிறமொழிச்சொற்களை கடன்வாங்கும போது அவற்றிற்குரிய விதிமுறைகளை ஒரு சீராகக் கையாண்டிருபபது மணிவாசகரின் மொழிக்கட்டமைப்பு பற்றிய சீரிய கருத்தையே உணர்த்துகிறது.

அடிக்குறிப்புகள்:

1. Hockett, C.F., A Course in Modern Linguistics, Oxford & IBA Publishing Co, New Delhi, II Reprint 1973. Page 409.
2. Ibid. page 408-411.
3. Shanmugam Pillai, M., English Borrowings in Educated Tamil, studies in Indian Linguistics. M.B. Emeneau ṣaṣṭipurti Volume, Deccan College, Poona, 1968.
4. Shanmugam Pillai. M., Structural Semantic of Standard Tamil' (unpublished Ph. D.. Thesis,) Deccan College, Poona. 1973
5. சொல், சொல். (சேனாவரையம்), நூற்பா.401., கழக வெளியீடு. சென்னை, 1970.